This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

STANFORD UNIVERSITY
LIBRARIES

Musikalisches CONVERSATIONS-LEXIKON.

Eine Encyklopädie

der

gesammten musikalischen Wissenschaften.

Für Gebildete aller Stände,

unter Mitwirkung

der Herren Custos **A. Dörffel**, Kapellmeister Prof. **H. Dorn**, Prof. **G. Engel**, K. S. Kammermusiker **M. Fürstenau**, Dir. **Gevaërt**, **L. Hartmann**, Dr. **F. Hüffer**, Prof. **F. W. Jähns**, Dr. **W. Langhans**, Prof. **E. Mach**, Prof. Dr. **E. Naumann**, Prof. Dr. **Oscar Paul**, Dr. **A. Reissmann**, Prof. **E. F. Richter**, Prof. **W. H. Riehl**, Musikdirektor **Th. Rode**, Musikdirektor Dr. **W. Rust**, Geh. Rath **Schlecht**, **O. Tiersch**, **O. Wangemann**, Prof. Dr. **H. Zopff** u. s. w., u. s. w.

begründet

von

Hermann Mendel.

Fortgesetzt

von

Dr. August Reissmann.

3124

Neunter Band.

BERLIN,
Verlag von Robert Oppenheim.
1878.

ML100
M537
v.9

S.

S. Dieser Buchstabe wird häufig als Abkürzung für *Segno* (siehe *Dal Segno*); *sinistra* (s. *Mano s.*) für *Solo*, *Subito*, *Sul* gebraucht (s. diese). Hucbald (s. d.) bediente sich desselben bei seiner Notenschrift, um das *Semitonium* anzuzeigen. Er benutzte bekanntlich bereits Linien, um den Gang der Melodie zu bezeichnen; die Textessilben der Gesänge stellte er je nach der Höhe der, ihnen zugetheilten Töne zwischen die Linien und durch ein vorgesetztes *T* zeigte er an, dass von einer zur andern Linie ein Ganzton, durch ein vorgesetztes *S (Semitonium)* aber der Halbton gemeint sei.

S. pon. = *sul Ponticello*, am Steg (s. *Pon*).

SSS — die drei grossen *S* des 17. Jahrhunderts nannte man die drei bedeutenden Meister Scheidt, Schein und Schütz.

Saal, Anton Wilhelm Christian, Harfenist des Herzogs von Mecklenburg-Schwerin, lebte zu Ludwigslust in den letzten Jahren des 18. Jahrhunderts. Er veröffentlichte; »Fünfundzwanzig Stücke für die Harfe ohne Pedale« (Hamburg, Böhm, 1800) und eine kleine Schrift: »Ueber den Werth und Nutzen des Gesanges sowie über die Vernachlässigung desselben in Mecklenburg-Schwerin« (Rostock, 1808, 38 Seiten).

Saal (....), talentvolle Sängerin, Tochter des Basssängers bei der italienischen Oper in Wien, Ignaz Saal, sang bei der ersten Aufführung von Haydn's »Schöpfung« die Sopranpartie, worauf sie am Wiener Nationaltheater engagirt wurde. Ihr Bild ist zu Wien in Kupfer gestochen.

Saalschütz, Joseph Lewi, Dr., ist zu Berlin geboren und vollendete seine Studien in den letzten Jahren des 18. Jahrhunderts. Er verfasste zwei interessante Schriften: 1) »Von der Form der hebräischen Poesie, nebst einer Abhandlung über die Musik der Hebräer«, mit einer Vorrede von A. Hahn (Königsberg, Unger, 1825, gross in 8°, mit einer lithographirten Tafel). 2) »Geschichte und Würdigung der Musik bei den Hebräern, im Verhältniss zur sonstigen Ausbildung dieser Kunst in alter und neuer Zeit, nebst einem Anhang über die hebräische Orgel« (Berlin, Finke, 1829, in 8°, mit lithographirter Tafel).

Saattarah, ein, in Indien gebräuchliches, der Guitarre ähnliches Instrument mit drei Drahtsaiten.

Sabadini, D. Bernardo, Componist, geboren zu Venedig in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, war Kapellmeister am Hofe und an der Hauptkirche in Parma. Seine bekannt gewordenen Opern sind: »*Furio Camillo*«, in drei Akten, aufgeführt in Parma 1686; »*Didio Giuliano*«, in drei Akten, Piazenza 1687; »*Zenone tiranno*«, in drei Akten, Parma, 1687; »*La Favore degli Dei*«, zu Venedig 1689; »*La Gloria d'amore*«, 1690; »*Eraclea*«, in drei Akten, Parma, 1696; »*I Di segni della divina*«, Sapienza, ortorio, 1698.

Sabatini, Giovanni Andrea, Componist und Violinist, geboren zu Neapel gegen 1740 und gestorben in derselben Stadt 1808, veröffentlichte 1770 zu London »*Six Sonatas for two Violons and a Bass*«, op. 1, und schrieb 1774 zur Begräbnissfeier des Jomelli eine schöne Trauermusik für zwei Chöre.

Sabatino, Kirchencomponist, geboren zu Neapel gegen 1740, machte seine musikalischen Studien am Conservatorium zu San Onofrio in dieser Stadt und

wurde auch ebendaselbst Kapellmeister. Von seinen Werken sind zu nennen: ein *Miserere*, ein *De profundis* und ein *Tantum ergo*.

Sabbath, Eduard Gustav, ist am 10. Septbr. 1826 zu Zessel bei Oels in Schlesien geboren. Sein Vater, Lehrer und Organist daselbst, unterrichtete ihn auch gründlich in der Musik, im Clavier-, Violin- und Orgelspiel, und als er 1845 nach Breslau ging, um sich dem Schulfache zu widmen, wurde es dem Königl. Universitätsmusikdirektor Mosewius sehr leicht, ihn zu bestimmen, sich ganz der Kunst zu widmen. Bis 1853 lebte er nun in Breslau als Clavier- und Gesanglehrer; bei den Aufführungen der »Singakademie« sang er die Basspartien in den Oratorien von Bach, Händel, Haydn, Mendelssohn u. A. Im Januar 1854 ging er nach Berlin und war hier bis 1864 als Gesanglehrer am Stern'schen Conservatorium thätig. Im Herbst 1855 trat er dann auch als Solosänger in den königl. Domchor. Seine Mitwirkung in zahlreichen Aufführungen in Leipzig, Köln, Hamburg, Bremen, Königsberg, Arnheim in Holland, Petersburg u. A. erwarben ihm den Ruf eines ausgezeichneten Oratoriensängers. Auch als Liedercomponist hat sich Sabbath bekannt gemacht, mehrere seiner Lieder für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung wie für Männerchor und gemischten Chor haben weitere Verbreitung gefunden.

Sabbath des Blasens, Blasfest, Drommetenfest war in frühesten Zeiten bei den Juden ein Fest, das Anfangs einen, und dann zwei Tage währte, und am ersten, oder an den ersten Tagen des siebenten Monats *(Tisri)* im Tempel, und nach seiner Zerstörung in den Synagogen gefeiert, und bei welchem mit Hörnern geblasen wurde. Nach der Meinung einzelner Rabbiner wurde es zur Erinnerung an die Siege der Juden, nach andern hingegen zur Bezeichnung des Anfangs des bürgerlichen Jahres gefeiert.

Sabbatini, Galeazzo, Componist und Theoretiker, war in Pesaro geboren und Ende des 16. Jahrhunderts Kapellmeister des Herzogs von Mirandola. 1628 erschien von ihm in Venedig ein Lehrbuch, betitelt: »*Regole facili et brevi per suonare sopra il basso continuo, nell' organo, monochordo o altro simile stromento*« (Venetia, per il Salvador). Ebenda 1644 die zweite und zu Rom 1669 die dritte Auflage. Als Componist hat sich S. durch die folgenden Werke bekannt gemacht: »*Il primo libro de' Madrigali a* 2, 3, 4 *e* 5 *voci*«, op. 1 (Venetia, app. Aless. Vincenti, 1627, in 4°). »*Il secondo libro de' Madrigali a* 2, 3, 4 *e* 5 *voci*«, op. 2 (ibid. 1636). »*Sacrae laudes musicis concentibus contextae binis, ternis, quaternis, quinisque vocibus ad organum concinendae*«, lib. I, op. 3 (Antwerpen, 1642, in 4°). »*Madrigali concertati a* 5 *voci, con alcune canzoni concertati con sinfonie e ritornelli*«, op. 4 (ibid. 1636). »*Madrigali concertati a* 2, 3, 4, 5 *voci*«, op. 5 (ibid. 1630). »*Madrigali concertati a* 2, 3 *e* 4 *voci con alcune canzonetti concertate con stromenti*«, op. 6 (ibid. 1636), in 4°. »*Sacraram Laudum a* 2, 3, 4, 5 *vocibus*«, Lib. I et II, op. 7 (ibid. 1637—1641). »*Litanie delle Beata Virgine Maria a* 3, 4, 5 *e* 6 *voci*«, op. 8 (ibid. 1638). »*Sacri Laudi e Motetti a voce sola*«, op. 9 (Rom, 1639; zweite Auflage Venedig bei Vincenti, 1640, in 4°).

Sabbatini, Peter Luigi Ant., Franziskanermönch, Componist und Theoretiker, geboren 1739 zu Albáno bei Rom, erlernte die Anfangsgründe der Musik bei einem Kapellmeister seiner Vaterstadt, kam dann als Noviz ins Franziskanerkloster und begann hier contrapunktische Studien, die er in Bologna unter Pater Martini's Leitung fortsetzte; 1763 kam er nach Padua ins Kloster, in welchem sich Valotti (s. d.) befand, und nun wurde dieser, dessen Harmoniesystem S. sich aneignete, sein Lehrer. Hierauf kam er als Kapellmeister an die Zwölfapostelkirche zu Rom und bekleidete diesen Posten, bis er 1780 den durch Valotti's Tod frei gewordenen Platz an der Kirche des heiligen Antonius zu Padua einnahm. In dieser Stadt starb er am 29. Jan. 1809. Zwei Jahre vor seinem Tode wurde er Mitglied der Akademie der schönen Künste in Italien. Die Kirchencompositionen Sabbatini's sind nach dem System seines Lehrers Valotti gearbeitet, sie blieben grösstentheils Manuscript und

befinden sich in den Archiven seines Klosters zu Padua. In einigen anderen Bibliotheken sind die Copien eines Requiem von S. für drei Tenöre und Bass aufbewahrt. Seine theoretischen Schriften sind: 1) »*Gli elementi teorici della musica, colla pratica dé medesimi in duetti e terzetti a canone*« (Rom, 1789, in 4° obl.). Zweite Auflage Rom, 1795, 4°, auch des ersten Theils Paris, Gebrüder Gaveaux. Von Choron herausgegeben unter dem Titel: »*Solféges ou leçons élementaires de musique, qui peuvent s'exécuter soit a voix seule, soit a deux ou trois voix égales, en canon avec basse continue ad libitum*« (Paris, Choron, grand in 8°). 2) »*La vera Idea delle musicali numeriche signature diretta, al giovane studioso, dell' armonia*« (Venedig, 1799, in 4°). Dies Buch enthält eine vollständige Darlegung der Harmonielehre von Valotti und Calegari. Fétis giebt eine Analyse dieses Systems (»*Gazette musicale de Paris*« 1840) und in seiner Schrift »*Esquisse de l'histoire de l'harmonie, considérée comme art et comme science systématique*« (Paris, 1841). 3) »*Trattato sopra le fughe musicali di fra Luigi Ant. Sabbattini M. C. corredato da copiosi Saggi del suo ante cessore Padre Francesco Antonio Valotti*« (Venedig, 1802, zwei Theile, in 4°). Ausserdem 4) »*Notizie sopra la vita e le opere del R. P. Francesco Antonio Valotti*« (Padua, 1780, in 8°). Bei Sebast. Valle erschienen 1801 die von S. edirten Psalmen von Marcello.

Sabbatini, Pietro Paolo, Verfasser des Buches: »*Tomi ecclesiastici all uso romano*« (Rom, 1650, in 4°).

Sabecca oder **Sabecha,** ein chaldäisches Wort für ein Instrument, das im Buche Daniel 3, 10 vorkommt und nach A. Politian's Bericht, cap. 14, so viel als *Sambuca* (s. d.) und σαμβυκη (Sambyke) der Griechen sein soll.

Sabino, Hippolyte, Venetianischer Componist, Ende des 16. Jahrhunderts von Zeitgenossen gerühmt, geboren gegen 1545, ist nur durch seine Arbeiten bekannt: 1) »*Madrigali a cinque voci*«, lib. I (Venedig, 1570). 2) »*Il secondo libro de madrigali a cinque voci*« (ibid. 1576, in 4°, neu gedruckt 1580, in 4°). 3) »*Madrigali a sei voci*«, lib. I (ibid. 1579). 4) »*Il terzo libro de madrigali a 5 e 6 voci*« (Venedig, 1582, in 4°). 5) »*Il secondo libro de madrigali a 6 voci*« (1581, in 4°; zweite Aufl. 1584). 6) »*Magnificat a quattro voci*« (ibid. 1584, in 4°). 7) »*Cantiones divae Mariae a 4 vocum*« (ibid. 1683, in 4°). 8) »*Il quarto libro de madrigali a 4, 5, 6, 7 e 8 voci*« (Venedig, 1585, in 4°). 9) »*Il quinto libro de madrigali a cinque e sei voci*« (ibid. 1586, in 4°). 10) »*Il settimo libro de madrigali a cinque e sei voci*« (Venetia, app. Giac. Vincenti, 1589, in 4°). In den nachgenannten Sammlungen, welche Ende des 16. und Anfang des 17. Jahrhunderts erschienen, befinden sich Stücke von Sabino. In »*Harmonia celeste di diversi eccellentissimi musici a 4, 5, 6, 7 e 8 voci*« (Antwerpen, Pierre Phalèse e J. Bellère, 1592, in 4° obl.). »*Symphoni a angelica di diversi eccellentissimi musici a 4, 5, 6 voci, nuovamente raccolta per Huberto Waelrant*« (ibid. 1594, in 4° obl.). »*Il Trionfo di Dori descritto da diversi e posto in musica da altrettanti autori, a sei voci*« (Venedig, 1596, in 4°, Antwerpen, 1596, 1601, 1614). »*Ghirlanda de madrigali, a sei voci, di diversi eccellentissimi autori de nostri tempi*« (Antwerpen, Phalèse, 1601, in 4° obl.). »*Madrigali a otto voci di diversi eccellenti e famosi autori*« (ibid. 1596, in 4° obl.).

Sablière, C., Intendant der Hofmusik von Monsieur, Bruder Ludwig XIV., schrieb zwei Opern, die eine »*Amours de Diane et Endymion*«, Oper in fünf Akten, aufgeführt 1671 zu Versailles. Von der andern ist der Text von Guichard (s. d.), der Titel nicht bekannt.

Saboly, Nicolas, Musikdirektor an der Kirche St. Peter zu Avignon, seiner Vaterstadt, gab heraus: »*Recueil de noëls provencaux*« (Avignon, Offray, 1802, in 8°).

Sabulum, ein dunkles, wahrscheinlich unvollständiges Wort, das vermuthlich *pulsabulum* gelesen werden muss und also die allgemeine Bezeichnnng für Schlaginstrumente wäre. Nach Jos. Scaliger soll das Wort *sabulum* ein besonderes Schlag-Saiteninstrument der Citharoeden bezeichnen, indem er sich auf

»*Apulejum, lib. 2 Floridum*« beruft, wo es heisst: »*Sabulum esse genus organi musici, sive illud sit Psalterium, sive Cithara, sive quid simile, quod fidibus tenderetur et plectro pinseretur*«. Andere wollen darunter eine Pfeife verstanden wissen.

Sacadas, berühmter altgriechischer Flötenspieler, geboren zu Argos, war der erste, welcher mit seinem Spiele auf der Flöte, ohne Begleitung des Gesanges, bei den pythischen Spielen wiederholt den Preis errungen hat. Pausanias, der dies in der 48. Olympiade berichtet, erzählt auch, dass er in Argos das Grabmal und auf dem Berge Helikon des Sacadas Statue mit einer Flöte in der Hand gefunden habe. Man bezeichnet ihn auch als den Erfinder eines dreitheiligen Nomos, dessen Strophen in der dorischen, phrygischen und lydischen Tonart nacheinander gesungen wurden. Auch die »Elegie«, eine Art von Nomos für die Flöte, soll er erfunden haben. Weiter erzählt Pausanias, dass bei dem Wiederaufbau der Stadt Massena die Arbeiten mit Flötenspiel begleitet wurden und man hauptsächlich die Gesänge des Sacadas wählte.

Sacchi, D. Giovenale, Theoretiker, Kanonikus von St. Paul, Mitglied der Akademie zu Mantua und Professor der Beredsamkeit an dem College der Nobili zu Mailand, war in dieser Stadt 1726 geboren. Er erhielt seine Erziehung in einem Kloster, und die Musik, welche er schon frühzeitig betrieb, wurde für ihn im reiferen Alter der Gegenstand eifriger Forschung, deren Ergebnisse er in mehreren Schriften veröffentlichte. Er hatte bei seinen Arbeiten sich der Ermunterung und des Lobes des P. Martini, mit dem er in Beziehung stand, zu erfreuen. Die erste seiner, auf die Musik bezüglichen Schriften ist: »*Del numero e delle misure delle corde musiche, e loro corrispondenza*« (Milano, 1761, in 8°). Die folgende Schrift in lateinischer Sprache behandelt denselben Gegenstand, sie versucht: die physikalisch-mathematische Basis der Tonleiter und die Intervallenverhältnisse festzustellen; sie führt den Titel: »*Specimen theoriae musicae*«. Nach dem Tode des Verfassers wurde diese Abhandlung in den Memoiren der Akademie der Wissenschaften zu Bologna abgedruckt (»*Bononiensi scientiarum et artium instituto atque Academia commentarii*«; Bononiae, 1791, T. VII, p. 139—197). Dem Werke: »*Della divisione del tempo nella musica, nel ballo e nella poesia, dissertazioni tre*« (Milano, 1770, in 8°), ist ein Brief an Sebastiano Canterzani, Professor der Mathematik, angehängt, auch sind Erörterungen dieser Arbeit im ersten Bande der musikalischen Bibliothek von Forkel (Seite 267—279) zu finden. Der interessante Gegenstand ist jedoch von S. unsicher behandelt. Eine andere Schrift: »*Riposta al P. Andrea Draghetti della compagnia di Gesù, professore di metafisica in Brera*« (Mailand, Mazzuchelli, 1771, in 8°, 50 S.) enthält eine Kritik der Theorie der Tonleiter, welche Draghetti (»*Psychologiae specimen etc.*«) aufstellt, die von diesem siegreich beantwortet wurde. Ferner veröffentlichte S.: »*Delle natura e perfezione dell antica musica de Greci, e dell utilità che ci potremmo promettere della nostra, applicandola all' educazione de giovanni, Dissertationi III*« (Milano, 1778, in 8°, 207 S.) »*Delle quinte successive nel contrappunto e delle regole degli accompagnamenti Lettera al Sig. Vincestao Pichl, Academico Filarmonico, etc.*« (Milano, Orena, 1780, in 8°, 183 S.), [enthält viel Irrthümer]. »*Vita del cav. don Carlo Broschi detto Farinelli*« (Venetia, 1784, in 8°). »*Don Placido, Dialogo dove cercasi se lo studio della musica al religioso convenga o disconvenga*« (Pisa, Luigi Raffaeli, 1786, in 8°, 152 S.). »*Vita di Benedetto Marcello, patrizio veneziano*« (Venedig, 1789, in 8°) [Uebersetzung aus dem Lateinischen des Fontana] ist abgedruckt im neunten Bande »*Vitae Italorum doctrina excellentium de Fabroni*«, auch den Psalmen Marcello's (1801 zu Venedig herausgegeben) vorgedruckt. »*Al nobil signore signor conte Giordano Riccati. Risposta del P. Giovenale Sacchi della congregazione di S. Paolo*« (Datum 21. October 1788), 1790 veröffentlicht im 42. Bande des »*Nuovo giornale de Letterati d'Italia*« (S. 158 — 291). Sacchi starb am 27. September 1789 zu Mailand.

Sacchi, P. Julius, Franziskanermönch, geboren zu Ferrara in der ersten

Hälfte des 17. Jahrhunderts, hat im Manuscript hinterlassen: »*Regole del canto fermo*«. (Befindet sich in der Bibliothek des Musikinstituts zu Bologna.)

Sacchi, Salvator, geboren zu Ronciglione im Kirchenstaat gegen 1570, war Kapellmeister zu Toscanello in den ersten Jahren des 17. Jahrhunderts und gab in Rom 1607 vier- und fünfstimmige Messen in den Druck.

Sacchini, Antonio Maria Gasparo, ausgezeichneter italienischer Componist, geboren am 23. Juli 1734 zu Pozzuoli in der Gegend von Neapel. Seine Eltern waren arme Fischersleute und er bestimmt, das Gewerbe seines Vaters zu erlernen. Ein Zufall führte aber Durante (s. d.) in das Oertchen, dieser hörte Sacchini Volksweisen singen und durch die Art und Weise, mit welcher der Knabe seinen Naturgesang ausführte, wurde das Interesse des Tonkünstlers so erweckt, dass er die Eltern bestimmte, ihn nach Neapel gehen zu lassen, wo er ihm dann im Conservatorium Santo Onofrio Aufnahme verschaffte. Neben seiner allgemeinen Ausbildung in der Musik, übte er sich vornehmlich im Spiel auf der Violine und brachte es darin zu einer hübschen Fertigkeit. Sein Lehrer für dies Instrument war Nicolas Forenza; in der Harmonie und dem Contrapunkt genoss er den Unterricht Durante's und zwar in Gemeinschaft mit Piccinni und Guglielmi, beide im Alter ihm voraus. Durante hielt viel auf ihn, starb aber schon im J. 1755, als S. 21 Jahre alt war. Ein Jahr darauf componirte dieser ein zweistimmiges Intermezzo: »*Fra Donato*«, welches bei einer Schüleraufführung grossen Beifall fand. Nachdem er das Conservatorium verlassen, wirkte er als Gesanglehrer, als welcher er Vorzügliches leistete; nebenbei componirte er für kleine Theater Opern im neapolitanischen Dialekt, zu den ersten derselben gehört »*Contadina in Corte*«, die ihn vortheilhaft bekannt machten, so dass er 1762 den Auftrag erhielt, für das Theater Argentina zu Rom eine ernste Oper zu schreiben. Die gute Aufnahme, die sein Werk hier fand, veranlasste ihn, nach Rom überzusiedeln. Hier blieb er fast sieben Jahre, während welcher Zeit er aber mehrere Reisen nach andern italienischen Städten unternahm, um den Aufführungen seiner Opern beizuwohnen. Der aussergewöhnliche Erfolg einzelner, wie: »*Alessandro nell' Indie*« in Venedig 1768, verschaffte ihm den Ruf als Direktor ans Conservatorium Ospedaletto in dieser Stadt, dem er sofort Folge leistete.

S. widmete diesem Institute zwar nur wenige Jahre seiner Thätigkeit, jedoch mit dem besten Erfolge. Zu den vorzüglichen Sängerinnen, die ihm hier ihre Ausbildung verdanken, gehören die Ferrarese, Gabrieli, Laura Conti, Dominica Pasquali, Ippolita Santi. In dieser Zeit schrieb er auch die meisten Kirchencompositionen. Die Zahl seiner dramatischen Werke betrug 1770, zur Zeit als er für Padua »*Scipione in Cartagine*« schrieb, bereits vierzig nebst zehn Buffo-Opern. Er war jetzt 36 Jahre alt und Componist von Ruf. Nach einer mehrmonatlichen Reise durch Deutschland, bei welcher er sich in München und Stuttgart, für welche Theater er zwei Opern schrieb, die aber weniger Anklang gefunden zu haben scheinen, verweilte, ging er nach London, wo man ihn längst erwartete. Zunächst brachte er hier einige seiner älteren Opern zur Aufführung, sodann erschien im Theater des Königs »*Il Cid*« (Januar 1773), »*Tamerlano*« (Februar 1773), »*Lucio Vero*« (December 1773) und »*Nitetti e Perseo*« (1774). Im Ganzen wurden während seines zehnjährigen Aufenthalts in London 13 Opern seiner Composition aufgeführt, die auch daselbst im Stich erschienen. Bis zum letzten Jahre seines Aufenthaltes in London, in welchem die Verhältnisse eine Wandlung erfuhren, lebte er hier von Anerkennung und Ruhm getragen, auch waren seine Einnahmen sehr bedeutend. Dennoch brachten seine Verschwendung und noblen Passionen ihn um alles Errungene. Gläubiger umdrängten ihn, der Eifer seiner Protektoren liess nach und die Bedrängniss, in die ihn seine ungeordneten Verhältnisse versetzten, war auch auf seine sonstige Leichtigkeit zu arbeiten von nachtheiligem Einfluss. Ueberdem war seine Gesundheit erschüttert. Er musste endlich seinen Schuldnern entweichen, und ging auf die Einladung des Poeten Framery, der ihn in Paris bekannt

gemacht, indem er seine Oper »*Isola d'Amore*« unter dem Titel »*La colonie*« ins Französische übersetzt hatte, nach Paris.

Hier war um diese Zeit der Kampf der Gluckisten und Piccinisten noch nicht ganz erloschen, ihm kam aber die Anwesenheit Joseph II. in Paris günstig zu Statten. Dieser Fürst liebte nur italienische Musik und kannte einiges von S., welches ihm gefiel, so dass er ihn seiner Schwester, der Königin Marie Antoinette, empfahl. Er erinnerte sich des Chors der Priester in der »*Olympiade*« und lobte ihn, der Hof wollte ihn auch hören, er wurde aufgeführt und S. erntete allgemeinen Beifall. Framery richtete nun auch »*Rinaldo*« für die französische Bühne ein und diese Oper ging am 25. Febr. 1783 in Scene. Sie soll bei den Parisern nur mässigen Erfolg gehabt haben, doch müsste man eigentlich auf das Gegentheil schliessen, denn bald folgte »*Il gran Cid*« unter dem Titel »*Chimène*« und »*Dardanus*« nach einem Gedicht der alten französischen Oper componirt. 1785 hatte er die Partitur des »*Oedipe à Colone*« vollendet und wünschte dringend die Aufführung dieser Oper, welche die Königin auch befürwortete, allein er sollte diese nicht erleben. Ueber die Verzögerung giebt sein Schüler Berton in einem Briefe Nachricht (*Gazette musicale de Paris*, No. 12, 1833). Er sagt darin, die Königin habe dem S. versprochen, diese Oper solle die erste sein, die man aufführen würde. S. habe diese Nachricht seinen Freunden mitgetheilt, auch der Königin im Musiksaal aus seiner Oper »*Arviré et Evelina*« (Oper von Guichard an der er eben arbeitete, die aber unvollendet blieb) mehrmals vorspielen dürfen. Nach einiger Zeit schien die Königin dem S. auszuweichen; dieser, der sich häufig auf ihrem Wege befand, war unruhig und wusste es so einzurichten, dass die Königin eines Tages nicht wohl umhin konnte ihn anzureden. Sie lud ihn wie gewöhnlich in ihren Musiksaal und sagte mit bewegter Stimme: »Mein lieber Sacchini, man sagt, dass ich die Fremden zu sehr bevorzuge, und hat mich dringend gebeten, anstatt Eures »*Oedipe*«, »*La Phèdre*« von Lemoine aufführen zu lassen. Ich konnte nicht anders. Vergeben Sie mir«. S. versuchte seinen Schmerz zu unterdrücken und empfahl sich. Bei der Mutter des Berton angekommen, brach er fast zusammen. »Ich bin ein verlorener Mann, rief er, die Königin mag mich nicht, ich habe ihre Gunst verloren«. Alle Anstrengungen ihn zu beruhigen blieben fruchtlos. Nach Haus geführt, legte er sich zu Bett und starb nach drei Monaten am 7. Octbr. 1786. Er war sehr gichtisch und hatte ein Alter von 52 Jahren erreicht. Nachdem er todt war, glaubten auch diejenigen, die ihn gehindert hatten, ihm Ehre erzeigen zu müssen; alle Künstler waren bei seinem Leichenzuge, man war in allen Blättern seines Lobes voll, sein Bild wurde mehrfach in Kupfer gestochen und Francesco Caradori, Hofbildhauer des Herzogs von Toscana, verfertigte seine Büste für das Pantheon zu Rom. »*Oedipe à Colone*« gelangte am 1. Febr. 1787 zur Aufführung und gefiel ausserordentlich; »*Dardanus*« wurde wieder aufgenommen, und »*Arvire et Eveline*« wurde von Rey, dem zeitigen Kapellmeister vollendet und ebenfalls aufgeführt. Nach einer Angabe von Gerber (»Tonkünstler-Lexikon«, 1 Thl., S. 359) hätte S. in Paris für jede neue Oper 10,000 Liv. und von der Königin, die ihn zu ihrem Componisten und Lehrer ernannt, 6000 Liv. erhalten. Von seinen Opern ist seine letzte »*Oedipe à Colone*« die am sorgfältigsten gearbeitete, und enthält schöne Partien, die der antiken Einfachheit des Stoffes vollkommen entsprechen. In vielen seiner Opern erreicht er in der Instrumentation mit einfachen Mitteln schöne Effekte. In der Anfangszeit seines Schaffens, wo er, wie alle Italiener, viel und schnell schrieb, sind nichtsdestoweniger in seinen Opern sehr anziehende melodische Arien anzutreffen. Später als er mit mehr Sorgfalt arbeitete vermisst man dafür Schwung und natürlichen Melodienfluss. Zu seinen besten Opern gehören »*Alessandro nell Indie*« und »*Andromacca*«.

Von seinen übrigen Opern sind zu nennen: »*L'Olimpia tradita*«, 1758; »*Il Copista burlato*«, 1759; »*Il due Fratelli beffati*«, 1760; »*I due Baroni*«, 1762; »*Semiramide*«, 1762; »*Eumene*«, 1763; »*Andromacca*«, 1763; *Il gran Cid*«, 1764;

»*L'Amor in Campo*«, 1764; »*Lucio Vero*«, 1764 (die Gabrieli und der Tenor Raff); »*La Cantadina in Corte*«, 1765; »*L'Isola d'Amore*«, 1766; »*L'Olimpiade*«, 1767; »*Artaserse*«, 1768; »*Calliroe*«, 1770 (Stuttgart); »*Ezio*«, »*Alessandro nell Indie*« und »*L'Olimpiade*« mit neuer Musik; »*Nicostrate*«, »*Alessandro Severo*«, »*Adriano in Siria*«, *L'Eroe cinese*«, 1771 (München); »*Armida*«, 1772; »*Vologese*«; 1772; »*Perseo*«, 1774 (London); »*Montesuma*«, 1775 (London); »*Il Creso*«, 1775 (London); »*Erifile*«, 1776; »*L'Amor soldato*«, 1777 und »*Il Calandrino*«, 1778 (ebenfalls in London); »*Enea e Lavinia*«, 1779; »*Renaud*« (französische Uebertragung des »*Rinaldo*«, in Paris, Februar 1783). Für die Kirche: »*Miserere a 5 voci e stromenti*«; »*Kyrie cum Gloria a 4 voci con stromenti ed organo*«; »*Credo 4 voci e orch.*«; »*Missa 5 voci e orch.*«; »Messe für zwei Chöre und zwei Orchester« (Venedig, 1770); »Dixit für zwei Chöre, Violine, Viola, Bass und Orgel«; »*Tantum ergo*«, vierstimmig; »*Tantum ergo*«, dreistimmig und Instrumente. Die fünf Schlusspsalmen für fünf Stimmen. »*Laetatus sum*«, Psalm für eine Sopranstimme und Chor; derselbe für Sopran, Contraalt und Chor; »*Salve Regina*« für Contraalto, zwei Violinen, Viola und Bass; zweites »*Salve Regina*« für Sopran u. s. w.; Weihnachtscantate für drei Stimmen. Die Oratorien: »Esther«, vier Stimmen, Chor und Orchester; »*St. Philippo*«, drei Stimmen, zwei Violinen, Viola, Bass; »*Il Maccabei*«, für 5 Stimmen, Chor und Orchester; »*Jefte*«, idem; »*Le Nozze di Ruth*«, vier Stimmen, zwei Violinen, Alt und Bass; »*L'Umilta esaltata*«, dreistimmig, für das Fest der heil. Anna. Von Instrumentalmusik sind gedruckt: Sechs Trios für zwei Violinen und Bass, op. 1 (London). Sechs Quartette für zwei Violinen, Alt und Bass, op. 2 (ibid.). Sechs Sonaten für Clavier mit Violinbegleitung, op. 3 (Paris und London). Sechs idem, op. 4 (ibid.). Hesmart, Mitglied der Gesellschaft »Apollo«, liess eine Lobrede auf S. drucken, diese erschien zu Paris 1787, in 8°, 20 S., mit Portrait. Framery veröffentlichte eine ebensolche im »*Journal encyclopédique*«, 15. Decbr. 1786. Die Tonkünstler von Paris veranstalteten am 11. Jan. 1788 die Aufführung eines Requiems, und da S. keins componirt hatte, wählte man eins von Durante, seinem Lehrer, von welchem sie sich mit vieler Mühe eine Abschrift von Neapel verschafften.

Sacellus, Leo, Kapellmeister an der Kathedrale von Vicenza gegen 1600, ist bekannt durch eine Arbeit, betitelt: »*Flores musicae*, 2, 3 *e* 4 *vocum*« (Antwerpen, 1619). Im Mainzer Katalog von 1607 ist eine Schrift: »*Sacrae cantiones quae vulgo motetae appellantur octonis vocibus concinendae*« (Frankfurt, 1606) von Sacellus (Asprilius) angeführt.

Saché, P. E., Priester von der Congregation des Seminars Jesu und Maria, war in der Normandie um die Mitte des 17. Jahrhunderts geboren. Er verfasste eine Abhandlung über den Kirchengesang, betitelt: »*Traité des tons de l'église selon l'usage romain*« (Lisieux, R. le Boullanger, 1676, in 8°).

Sachs, Hans, der bedeutendste der sogenannten Meistersänger, ist am 5. Novbr. 1494 zu Nürnberg als der Sohn eines Schneiders geboren. In seinem siebenten Jahre (Ostern 1501) kam er auf die lateinische Schule und wurde ganz so unterrichtet, als ob er dem Gelehrtenstande gewidmet sei, aber schon 1509 trat er bei einem Schuhmacher in die Lehre. Nach Vollendung der beiden Lehrjahre ging er auf die Wanderschaft und arbeitete zu Regensburg, Passau, Salzburg, Hall im Innthal, Braunau und Wels. In Innsbruck, wo er eine Zeit lang Waidmann am kaiserl. Hofe Maximilians war, namentlich reifte in ihm der Entschluss, sich dem Meistersange zu widmen (1513). Er ging deshalb nach München, wo ihn der Leineweber Leonhard Nonnenbeck in der Kunst des Meistersanges unterrichtete. Seine weitere Wanderung führte ihn über Landshut, Oettingen, Burghausen nach Würzburg, und er lernte dabei zugleich »Par und Töne« dichten. Seinen ersten Bar hat er 1513 im 20. Jahre gedichtet. In Frankfurt, wohin er sich dann wandte, hielt er zuerst eine Meisterschule ab. Er ging weiter über Coblenz, Aachen, durch Westphalen, Niedersachsen nach Sachsen und kehrte 1515 nach Nürnberg zurück, wo er sein erstes

Spruchgedicht »Von Lorenzo und Lisabetha« verfasste. Hier wurde er Meister und verheiratete sich am 1. Septbr. 1519 mit der 17jährigen Kunigund Creuzer aus Wendelstein bei Nürnberg, die ihm zwei Söhne und fünf Töchter gebar, und mit der er über 40 Jahre in glücklicher Ehe lebte. Mit dichterischer Begeisterung schloss er sich der Reformation an, dichtete Sprüche und Lieder und schrieb Dialoge über reformatorische Fragen. Er ist nicht nur der bedeutendste, sondern auch der fruchtbarste der Meistersänger. Schon am 25. Aug. 1536, binnen 23 Jahren, hatte er »bei 5000 oder mehr« Gedichte verfasst. Er selbst giebt die Zahl seiner Gedichte auf über 6000 an. In den späteren Jahren seines Lebens beschränkte er sich grösstentheils darauf, ältere Gedichte zu überarbeiten. 1544 nahm er noch an dem Zuge nach Frankreich Theil. Er verlor seine Frau durch den Tod (am 18. März 1560) und überlebte auch seine sieben Kinder. Am 8. Aug. 1561 verlobte und am 2. Septbr. vermählte er sich aufs Neue mit Barbara Harscher und auch diese Ehe war eine überaus glückliche. Er starb in der Nacht vom 19. auf den 20. Jan. 1576 und wurde am 25. Januar begraben.

Hans Sachs ist entschieden einer der reichsten und bedeutendsten Dichter der Reformationszeit und namentlich kann sich keiner aus der Zunft der Meistersänger mit ihm messen. Er übertrifft diese alle nicht nur an Fülle und Umfang des Stoffs, sondern auch an Meisterschaft der Bearbeitung und an Gedankenreichthum und lebenswarmer Empfindung, mit der er seine Gedichte ausstattet. Einzelne von seinen Umdichtungen weltlicher Lieder, wie: »O Jesu zart, göttlicher Art«, »Christum vom Himmel ruf ich an«, »O Gott Vater du hast Gewalt«, »Wach auf in Gottes Namen, du werthe Christenheit«, erhielten sich lange im protestantischen Kirchengesange. Ob er wirklich der Dichter des Kirchenliedes »Warum betrübst du dich mein Herz« ist, konnte noch nicht festgestellt werden.

Sachse, Ambrosius, deutscher Componist des 16. Jahrhunderts, liess den Psalm drucken: »*Ad te levavi* 8 *vocum*«, 1595.

Sachse, Max, am 6. Mai 1847 zu Berlin geboren, pflegte schon als Gymnasiast mit so grosser Vorliebe den Gesang, dass er im October 1866, nach absolvirtem Maturitäts-Examen sich entschloss, seine Stimme ausbilden zu lassen und Opernsänger zu werden. Als er im J. 1869 seine Gesangsstudien beendet, nahm er ein Engagement am Stadttheater zu Köln und bald darauf in Magdeburg an. An beiden Bühnen sang er die ersten lyrischen Tenorpartieen: Graf Almaviva, Don Octavio, Gomez, Lorenzo u. s. w. Im Sommer 1870 ging er nach Paris und nahm daselbst bei Roger Unterricht. Nach beendetem Cursus zwang ihn ein hartnäckiges Halsleiden die Gesangscarrière aufzugeben. Er ging 1870 nach Berlin zurück, liess sich daselbst immatriculiren und studirte drei Semester lang Jura, ohne jedoch, als sich seine Stimme wieder gekräftigt, der Gesangskunst treulos zu werden. An massgebender Stelle wurde man auf ihn aufmerksam und bald erfolgte sein Engagement an der königl. Oper zu Berlin als Spiel- und Buffotenor. In dieser Stellung, die er noch einnimmt, gewann er sich rasch einen geachteten Namen als einer der tüchtigsten Vertreter seines Faches. Sein von trefflich geschulter Stimme und vortheilhaftem Aeussern unterstütztes Spiel ist voll von Humor und Laune, der jedoch stets ein künstlerisch geläuterter Geschmack die Grenzlinie zieht. O. L—l.

Sachse, Rudolph, Lehrer des Violinspiels am Conservatorium in Leipzig, starb jung am 17. April 1848. Gedruckt sind von ihm: »Drei Elegien für Violine mit Clavierbegleitung«, op. 4 (Leipzig, Kistner). »Introduction und Variationen über ein Thema für Violine mit Orchester«, op. 5 (ibid.).

Sack, Johann Philipp, Organist an der Hof- und Domkirche zu Berlin, ist 1722 zu Harzgerode im Anhalt-Bernburgischen geboren und erwarb auch auf der dortigen Schule seine erste gründliche Unterweisung in der Musik. Er kam dann als Präceptor in das Waisenhaus zu Magdeburg, wo er bei dem

Organisten Graf sich in der Musik weiter bildete. 1747 ging er nach Berlin und wurde hier 1757 als Adjunct des Organisten der Domkirche und 1759 als Organist angestellt. Er ist einer der Mitbegründer der 1749 gestifteten »Musikübenden Gesellschaft«, über deren Statuten und Mitglieder Band I der »Historisch-kritischen Beiträge« von Marpurg ausführlich berichtet. Für diese, der Pflege der Instrumentalmusik gewidmete Gesellschaft schrieb S. mehrere Instrumentalwerke und war zugleich innerhalb derselben als bedeutender Clavierspieler thätig. Besonders erwähnenswerth ist er indess als Liedercomponist geworden. Er war einer der ersten, welche nach grösserer Wahrheit des Ausdrucks auch beim Liede rangen. Als fertiger Clavierspieler zog er dies Instrument zu grösserer Betheiligung an der Darstellung seiner Gesänge hervor. Aber in dem Bestreben, damit grössere Wahrheit des Ausdrucks zu gewinnen, geht ihm nicht nur die Liedform, sondern überhaupt jede Form verloren. Die einzelnen Züge der von ihm componirten »Oden« wurden von ihm meisterlich erfasst, so weit dies überhaupt bei dieser Art der Darstellung möglich ist, aber sie kommen nur in vereinzelten Ausbrüchen, nicht zur künstlerischen Form gefestigt zur Erscheinung. Das ist wohl auch der Grund, weshalb sie wenig Beachtung fanden, selbst bei den späteren Meistern, welche doch dieselben Ziele verfolgten. Sack starb bereits 1763. Gedruckt sind von ihm: im »Musikalischen Allerlei« (1761): »Ihr Freunde trinkt, die Zeit entflieht«, für eine Singstimme mit Clavier. In Marpurg's »Neue Lieder zum Singen am Clavier« (Berlin, 1756): »Brüder lasst die Alten« von Hagedorn. In den »Geistlich moral. und weltlichen Oden« (Berlin, Lange, 1758) No. 8: »Die Tugend ist das Band der Freunde«. In den: »Kleinen Clavierstücken nebst einigen Oden von verschiedenen Tonkünstlern (Berlin, 1760) Th. I, No. 7: »Warum dringt durch die schwarze Nacht«; No. 13: »Nicht verzweiflungsvoll«; Th. II, No. 1: »Denk ihn hinaus, den schrecklichen Gedanken«.

Sackbut (engl.), franz.: *Saquebute*, Posaune.

Sackpfeife oder Dudelsack, ein uraltes, aber noch jetzt gebräuchliches Blasinstrument, das wahrscheinlich unter einem orientalischen Hirtenvolk in undenklicher Vorzeit erfunden wurde, von da aus weiter von Volk zu Volk wanderte und bei jedem, etwas abweichend eingerichtet, auch verschiedene Namen erhielt. Das Instrument besteht aus einem ledernen Schlauche, den der Spieler unterm Arme hält und in welchen er mittelst eines daran befestigten Anblasrohres Wind hineinbläst. Aus diesem Windbehälter strömt der Wind (den der Spieler durch Drücken mit dem Arme gegen den Körper noch comprimirt) in eine Schalmei, d. i. eine Röhre mit Mundstück und 6—7 Tonlöchern, welche an der dem Anblasrohr entgegengesetzten Seite des Schlauchs angebracht ist. Auf dieser Schalmei, durch den Luftstrom von innen heraus tönen gemacht, spielt der Sackpfeifer seine Melodien. Neben der Schalmei sind noch mehrere Röhren am Schlauch angebracht, die in einem und demselben Tone fortsummen oder brummen und deshalb Gummeln, Summer, Summsen, Stimmer, franz. *Bourdons* heissen. Ihr Ton bildet eine Art Bass zu der gespielten Schalmeien-Melodie. — Das ist im Allgemeinen die Einrichtung der Sackpfeifen, von der es bei verschiedenen Völkern und zu verschiedenen Zeiten mancherlei Abweichungen in den Nebendingen gibt. So z. B. wird der Schlauch aus einem Widderfell oder meist aus einer zusammengenähten Ziegenbockshaut gefertigt, bald glatt gegerbt, bald nach aussen noch mit dem vollständigen Haarwuchs des Thieres gefunden. Die Zahl der Summer wechselt von 1—3, letztere Art der Sackpfeifen ist die vollkommnere. Statt einer Schalmei finden sich zuweilen auch zwei angebracht, deren Tonlöcher in der Zahl von 3—7 wechseln. Die Stimmung der Sackpfeife ist natürlich, je nach dem herrschenden Tonsystem, bei verschiedenen Völkern verschieden gewesen; Genaues darüber ist aber jetzt nicht mehr festzustellen. Im Allgemeinen spielte die Schalmei in der diatonischen Tonleiter mit einem Umfang von 8—10 Tönen,

wozu der *Bourdon* den Grundton oder Grundton und Quinte zugleich schnurrte, wie unten in Noten dargestellt ist.

Begleiten wir jetzt die Sackpfeife auf ihrer historischen Wanderung. Zeit und Ort ihrer Erfindung ist nicht zu ergründen: Ihr geschichtliches Auftreten führt auf ein Hirtenvolk in Mittelasien zurück. Ihrer Erfindung musste der Gebrauch der Schalmei (s. d.) vorausgegangen sein; ein zweiter, gewichtiger Schritt war es, zur Tonerzeugung für diese Hirtenpfeife einen Windbehälter anzuwenden, um dadurch zwei und mehrere Pfeifen zugleich intoniren zu können. Schon den alten Hebräern war die Sackpfeife unter dem Namen *Sumphoneia* und *Samponia* bekannt. Das beweist eine Stelle im Buche Daniel 3, v. 4 und 5, wo es heisst: »Und der Herr rief mit Macht: Euch Völkern, Geschlechtern und Zungen wird gesagt: Sobald ihr den Schall der Trompeten, der Pfeifen, der Zithern, der Sambuken, der Psalter, der Symphonien und allerlei Musikspieler höret, so fallet nieder und betet an das goldene Bild, welches Nebukadnezar, der König, errichtet hat.« Das hebr. Buch »Schilte-Haggiborim« beschreibt nämlich die *Symphoneia* als einen Schlauch, durch welchen eine Pfeife gesteckt ist. Beachtenswerth ist, dass der Name dieses Instruments nicht im hebräischen, sondern im chaldäischen Texte des Daniel vorkommt. In der That konnte ein Hirtenvolk, wie die Chaldäer, am ehesten auf ein Musikinstrument wie die Sackpfeife verfallen. Von den Chaldäern und Babyloniern ging vermuthlich die Sackpfeife erst auf die Hebräer über, obgleich der Name dafür auf griechischen Ursprung hinzudeuten scheint. Aber auch die Indier besitzen noch jetzt die Sackpfeife in zwei Arten (*Turti* und *Zitty*) und gilt sie dort allgemein für ein sehr altes Instrument, so dass man fast gezwungen wird, Indien für die Urheimath auch dieses Instruments anzusehen, von wo aus es in ältester Zeit bei Scheidung der ost- und westarischen Völker nach dem Westen gewandert und zu den Chaldäern und Griechen gelangt sein könnte.

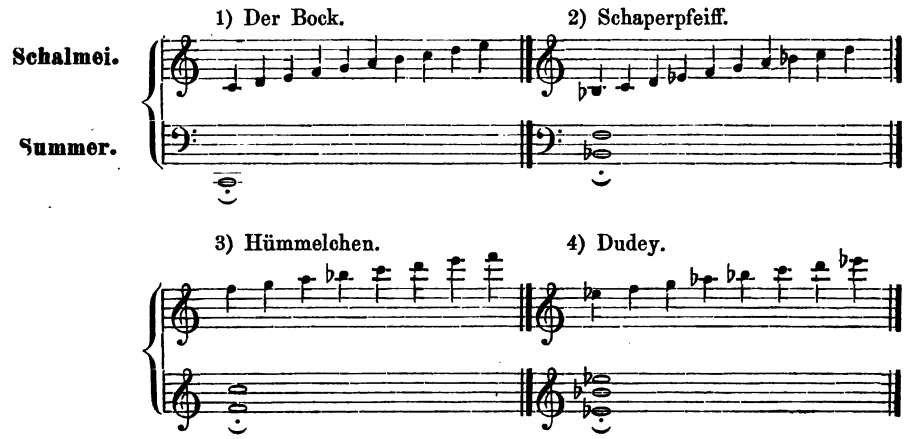
Die meisten Forscher jedoch halten dieses Instrument für eine Erfindung der Griechen und lassen es bald unter den Lydiern, bald unter den Phrygiern entstanden, bald von Pan, bald von Marsyas erfunden sein. Die Griechen nannten es *Symphoneia*, ein Ausdruck, den sie allen Instrumenten beilegten, welche mehrere Töne gleichzeitig erklingen lassen. — Unter den vielen Abbildungen von Musikinstrumenten der alten Aegypter findet sich die Sackpfeife nicht. Wohl aber bei den heutigen Arabern ist dies Instrument unter dem Namen *Zummárah bi-soan* (s. d.) in Gebrauch, sowie bei persischen Kameeltreibern beliebt, und jedenfalls dort schon lange zu finden gewesen. Von den Griechen kam die Sackpfeife zu den Römern und hiess dort *Tibia utricularis* (s. d.). In der römischen Kaiserzeit machte hier dies chaldäische Hirteninstrument sein Glück und wurde zu imponirenden Masseneffekten verwendet. Bekannt ist, dass sogar der Weltbeherrscher Nero den burlesken Einfall hatte, auch als *Utricularius* (Sackpfeifer) glänzen zu wollen, welcher Plan jedoch nicht zur Ausführung kam. Vopiscus erzählt im »Leben des Carinus«, dass dieser bei einem Feste dem Volke hundert Pythaules (Sackpfeifer), daneben hundert Trompeter und Tänzer u. s. w. vorführte, ein unsinniger Aufwand zu nichtigen Zwecken.

Seneca (Cap. 76) ärgert sich über die Neapolitaner, dass ihnen ein geschickter Pythaules im Theater mehr gelte, als die Lehrer der Philosophie in der Schule. Nach Zerstörung des römischen Weltreiches blieb das Instrument fortwährend noch in den Händen der Spielleute, die es bei ihren Wanderungen nach dem Westen und Norden von Italien aus nach Frankreich, Spanien und auch nach Deutschland verbreiteten. — In Italien hiess die Sackpfeife später *Cornamusa* und eine Art davon nannten die Italiener *Zampogna pastorale*. Noch bis vor Kurzem konnte man sie von alten Hirten, die aus den Abruzzen und Apeninnen alljährlich zur Weihnachtszeit nach Rom kamen und *Pifferari* genannt werden, blasen hören. — Nach Frankreich kam von Italien her der

Dudelsack schon frühzeitig (vermuthlich schon zur Römerzeit) und hatte man da verschiedene Arten mit den Benennungen *Cornemuse*, kurzweg *Muse* und später *Musette*. Man unterschied wieder *Cornemuse rurale* (bäurische) von *C. pastorale* oder *C. de Bergers* (Schäferpfeife), auch *Sifflet pastorale*. *Chalemie*, ein in französischen Dichtungen des 12.—13. Jahrh. gebrauchter Ausdruck, war vermuthlich nicht die Sackpfeife selbst, sondern nur die dazu gehörende Schalmei *(Chalemeau)*. Auf italienischen Ursprung weist der Name *Cornemuse d'Italie* aud auch die *Sourdeline* (s. d.) haben die Franzosen von Italien überkommen. Am gebräuchlichsten blieb aber in Frankreich die *Musette*, welche zwei Schalmeien, für jede Hand eine, hatte. Der Windsack wurde durch ein Band aufgezogen, das um den Arm hing. Der *Bourdon* (Summpfeife) konnte nach Belieben verlängert werden, damit er einen andern Grundton hören liess, wenn man aus einem andern Tone blasen wollte. In der Zeit Ludwig's XIV. liebte man die *Musettes* auch in höheren Kreisen zu spielen und fertigte sehr luxuriöse Instrumente dieser Art mit Blasebalg.

Das alt-orientalische Hirteninstrument war seit dem frühesten Mittelalter auch in Deutschland gekannt und mag es durch die dem alten Rom entstammenden Spielleute zuerst nach Germanien gebracht worden sein. Bei den mittelhochdeutschen Schriftstellern heisst es schon *sacpfîfe* und *sachpfeif*. Auf mittelalterlichen Monumenten findet man mehrfach die Sackpfeife abgebildet, z. B. im Cölner Dom als Fig. 5 unter den 12 Spielleuten über den Bildern der Apostel. In Seb. Brant's Narrenschiff ist sie mehrmals erwähnt, z. B. Cap. 67, 11: »*biz im die pfîf ûz dem ermel fallt;*« diese mit dem Aermel gehaltene Pfeife ist eben die Sackpfeife. Später hat Luscinius in seiner »*Musurgia*« 1536 eine Sackpfeife abgebildet, die zwei Summsen (eine längere und eine kürzere) mit trompetenähnlichem Holzbecher und einer Schalmei (Spielpfeife) mit sieben Tonlöchern zeigt, wie sie damals jedenfalls in Deutschland gebräuchlich war. Ausführliches hat Mich. Prätorius 1619 in seiner »*Syntagm. Mus. II*«, Cap. 19 berichtet und mit Abbildungen begleitet. Zu seiner Zeit, also Anfang des 17. Jahrhunderts, waren in Deutschland mehrere Arten von Sackpfeifen im Gebrauch, als:

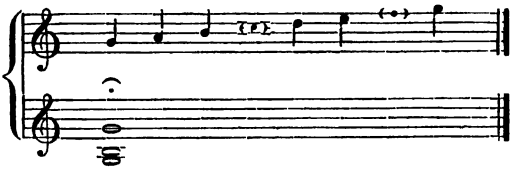
1) Der Bock (Bockpfeife) mit grossem langen Horn als Summer, der das grosse *C* angab, auch noch eine Quart tiefer, und dann Gross Bock genannt. 2) Die Schaperpfeiff (Schäferpfeife) mit zwei Summern in *b* und *f*. Ihr fehlte an der Hinterseite der Schalmei das Daumenloch, was alle andern Sackpfeifen hatten und wodurch sie besser zu reiner Intonation gebracht werden können. 3) Das Hümmelchen mit zwei Summern, f^1 und c^2. 4) Der Dudey mit drei Summern in es^1, b^1 und es^2. Die Stimmung und der Umfang der Sackpfeifen nach Prätorius' Angaben mag hier in Noten dargestellt Platz nehmen:



Prätorius sah zu Magdeburg eine Sackpfeife mit zwei Schalmeienröhren, deren jede vier Tonlöcher hatte, worauf man ein *Bicinium* zuwege bringen konnte. In Frankreich gab es (wie erzählt) eine kleine Art, die durch einen mit dem Arme regierten Blasbalg intonirt wurde. Prätorius meint hier die *Musette* (s. oben). — Ueber ein Jahrtausend lang hat in Deutschland die Sackpfeife zum Aufspielen beim ländlichen Tanze und zum Zeitvertreib einsamer Hirten gedient, bis sie zu Anfang unsers Jahrhunderts ausser Gebrauch gesetzt wurde und jetzt nur noch bei uns als Seltenheit in der Hand wandernder Musikanten vorkommt.

Unter dem Landvolke in Ungarn, in Russland und Polen ist der Dudelsack noch gewöhnlich. In Polen nahm man zum Windsack die Haut eines Bockes, an dem man nicht nur die Haare, sondern auch den (ausgestopften) Kopf mit den Hörnern liess, daher der Name »polnischer Bock« für den Dudelsack. Im frühesten Mittelalter war die vollständige Thierhaut mit Kopf und Füssen schon als Sackpfeife im Gebrauch, wie die wunderliche Abbildung eines *Chorus* aus einer Hs. des 9. Jahrhunderts zu S. Blasien bei Abt Gerbert (*De canta* II, Taf. 24) bezeugt. Die neuere Art der polnischen Dudelsäcke hat zwei Pfeifen, davon die eine so gekrümmt ist, dass sie dem Spieler über die linke Schulter ganz nach unten herabhängt. Unterm rechten Arme trägt er den Sack, der ebenfalls aus einem behaarten Felle besteht. Die schalmeienartige Diskantpfeife hat sieben Löcher und ein Daumenloch. Der Summer kann durch ein Satzstück verlängert werden. In Polen ist dieser Bock unterm niedern Volke noch sehr gebräuchlich und in manchen Gegenden fast das einzige für die Tanzmusik der Bauern. Der Ton ist durchdringend und im Zimmer widerlich. — Bei den Hochschotten ist der Dudelsack ebenfalls seit alten Zeiten in Gebrauch gewesen und noch als Nationalinstrument beliebt. Sie gaben ihm den Namen *Piob*, wozu zuweilen noch das Beiwort »gallischer« gefügt wird. Zwar in alten Volkspoesien dieses merkwürdigen keltischen Volks wird von ihm noch nicht gesprochen; erst in spätern Kampfperioden musste die Harfe, die vorher allein als Nationalinstrument galt, vor dem gellenden Schrei des *Piob* verstummen. Wären noch altschottische Sackpfeifen erhalten, so könnte man aus ihrer festen Stimmung einen ziemlich sichern Schluss auf das keltische Tonsystem mit seiner Fünftonleiter machen, das Geschick hat es aber nicht gewollt.

Die schottische Sackpfeife, wie sie am Ende des vorigen und zu Anfang dieses Jahrhunderts gehört und von Reisenden beschrieben wurde, ist nach ihrer Einrichtung unbezweifelt neueren Datums. Sie hat drei Schnarrpfeifen, die tiefste davon stimmt in *g*, die zweite eine grosse Terz höher, also in *h*, die dritte gibt die höhere Octav des tiefen *g*, also g^1 an, welches zugleich der tiefste Ton der Schalmei ist. Letztere hat sieben Tonlöcher und ein Daumenloch. Die Folge der Töne auf ihr ist diatonisch von g^1 bis g^2, wie hier die Noten darstellen, wobei zugleich bemerkt sei, dass die Quarte und Septime (also *c* und *f*) in schottischen Melodien selten, in alten gar nicht vorkommen, also in letzterem Falle die altkeltische Tonleiter *g a h d e* oder *f g a c d* gehört wird:



Dieses durchdringende Blasinstrument hat sich allgemach zum Volksliebling der Hochschotten erhoben. Mit der Trommel zusammengespielt, begleitete der *Piob* die Schottländer in das Getümmel der Schlacht und bald kam es dahin, dass man seine schreienden Schnarrtöne auch bei keinem ländlichen Fest entbehren wollte. Ueberall in Schottlands Bergen kann man ihn noch

heute erklingen hören und soll der Schall alter Volksweisen auf dem *Piob* gespielt den Hochschotten ebenso das Heimweh bringen, wie den Alpenbewohnern ihr Kuhreigen.

Wenn wir diesem jetzt meist verachteten Instrumente eine eingehende Betrachtung widmeten, so forderte solches die Bedeutung desselben für die Musikgeschichte. War doch dieses Hirteninstrument eines der ältesten und fast bei allen Nationen zu finden, das auf ihrem Culturgange sie begleitete und Freuden und Leiden mit ihnen theilte! Wie viel die Sackpfeife mit ihren im Grundtone und dessen Quinte fortsummenden *Bourdons* zur Erfindung der Mehrstimmigkeit beigetragen, ist zwar durch Urkunden nicht nachweisbar, aber höchstwahrscheinlich war sie die erste Führerin zur Harmonie. Dass sie das Vorbild zum Orgelpunkt gewesen, wird Niemand bestreiten. Mit Gewissheit aber darf man annehmen: dass die Sackpfeife und die Syrinx die erste Idee zur Orgel gegeben haben. — Musikstücke für die Sackpfeife haben sich aus alter Zeit gar nicht und aus späterer sehr wenige erhalten, da Sackpfeifermelodien nur improvisirt oder alte durch Tradition fortgeerbte Volksweisen auf diesem Instrumente gespielt, aber höchst selten notirt wurden. Als eine solche Seltenheit ist die vom italienischen Musiker Passenti edirte Sammlung von Sackpfeiferstückchen »*Canora Zambogna*« (Venedig, 1628) anzuführen. Andere und sehr alte Melodien der Art sind die wiederholt von Reisenden in Rom notirten und gedruckten Pifferari-Melodien, deren eine schon Händel so interessirte, dass er sie als Eingang zu seinem herrlichen *Pastorale* im »Messias« aufnahm oder wenigstens nachbildete. Auch die in Suiten verwendeten Musetten und die Loure waren ursprünglich Tanzmelodien für die Sackpfeife.

Sackvioline oder Taschengeige, ital.: *Pochetto*, franz.: *poche* und *pochette*, nannte man im 16. bis 18. Jahrhundert eine kleine Geige mit drei Saiten, in a^1 e^1 h^2 gestimmt. Weil sich die Tanzmeister derselben bedienten, kommt sie auch unter dem Namen Tanzmeistergeige vor. Abgebildet ist eine solche »gar kleine Geig« oder Poschengeig bei M. Prätorius »Syntagma« II. Ein prachtvolles Exemplar einer Poschette aus der Zeit der Mediceer, das der Grand Dauphin (älterer Sohn Ludwigs XIV.) um 1675 seinem Tanzmeister schenkte, ist in dem französischen Prachtwerke »*Les arts somptuaires*« (Paris, 1858) abgebildet. Der Gebrauch der für die moderne Tonkunst nicht ausgiebigen Taschengeigen hat sich über das 18. Jahrhundert hinaus nicht erhalten.

Sacrati, Francesco Paolo, dramatischer Componist, Anfangs des 17. Jahrhunderts zu Parma geboren, hatte unter seinen Zeitgenossen den Ruf eines talentvollen Componisten. Am 3. Juni 1649 erhielt er den Platz eines Kapellmeisters an der herzoglichen Kapelle zu Modena, aber sein bald darauf, am 20. Mai 1650 erfolgter Tod liess ihn dieses Amt nicht lange verwalten. Man kennt von ihm die nachgenannten Opern: »*Delia, o sia la Sera, sposa del Sole*«, in Venedig 1639 aufgeführt; »*La finta Pazza*«, ebendaselbst 1641 aufgeführt; »*Belerofonte*«, Venedig, 1642 und Bologna, 1649; »*Venere gelosa*«, ebend. 1643; »*Ulisse errante*«, 1644; »*Proserpina rapita*«, Venedig, 1644 und Bologna, 1646; *Semiramide in India*«, Venedig, 1648. Die vorerwähnte Oper »*La finta Pazza*« war die erste Oper, welche auf dem Theater »*Novissimo*« in Venedig gegeben und gleichfalls auf dem Theater *della Cavallerezza* zur Aufführung kam. Der Widerhall des Erfolges den diese Oper erzielte, bestimmte den Cardinal Mazarin, eine Truppe italienischer Sänger aus Venedig kommen zu lassen, und das Werk Sacrati's im Palais »*Petit Bourbon*« zu Paris am 23. Febr. 1645 aufführen zu lassen. Auch in Bologna fand diese Oper 1647 die brillanteste Aufnahme.

Saeculare carmen (lat.), der Wechselgesang, welcher beim Schluss der Säcularspiele (s. d.) von Knaben und Mädchen gesungen wurde.

Saecularspiele (*Ludi saeculares*) wurden nach dem Ablauf eines Jahrhunderts in den ersten drei Monaten des neuen zu Rom gefeiert. Sie waren schon in den sibyllinischen Büchern anbefohlen, wurden aber erst vom Consul M. Valerius Poplicola eingesetzt. Ueber die Zeit ihrer ersten Feier war man

schon im frühesten Alterthum nicht einig. Die Feier wurde jedes Mal in die *Commentarie* der *Quindecemvirn* eingetragen, zu deren Functionen in der Kaiserzeit die Anordnung dieser Spiele gehörte. Die Feier dauerte drei Tage und drei Nächte. Da die nächtliche Feier zu Unsittlichkeiten aller Art Veranlassung gab, so gestattete Augustus den Jünglingen und Jungfrauen die Theilnahme nur unter der Obhut älterer Verwandten. Vor dem Beginn der Feier wurden *lustralia* vertheilt, Fackeln, Schwefel und Erdpech, auch Weizen, Gerste und Bohnen. Darauf forderte ein Herold das Volk auf, sich zu den Spielen einzufinden; dann wurden grosse Opfer *(lectisternia)* und feierliche Gebete an die Juno verrichtet. Die Festlichkeiten begannen mit einer *Pompa* — einem feierlichen Aufzug — der wie üblich vom Capitol ausging, und über das Forum nach dem Circus sich richtete. Jünglinge zu Pferde und zu Fuss eröffneten ihn in Zügen, dann folgten die »*bigae*« und »*quadrigae*«, welche zum Wettlauf bestimmt waren und die Kämpfer in den Spielen, dann die bewaffneten Bürger und die Ludii mit Flötenbläsern und Kitharisten, darauf der Opferzug, endlich die Magistrate, wie Triumphatoren mit der *toga palmata* angethan und einen goldenen Eichenkranz auf dem Haupte. Im Circus begannen dann die Spiele. In der Kaiserzeit war die Feier der Säcularspiele nicht immer ganz regelmässig. Anfangs wurden sie dem Pluto und der Proserpina zu Ehren gefeiert, später mehreren Gottheiten, namentlich der Diana und dem Apollo. Zur Zeit ihrer Feier wurden auf Befehl der Consuln die sibyllinischen Bücher von den *Decemvirn* oder *Quindecemvirn* befragt, es wurden Läufer durch ganz Italien gesandt, um das Fest zu verkünden. Mehrere Tage vor dem Beginn des Festes bereitete man sich durch Gebete, Opfer, Bekränzen der Altäre darauf vor. Man opferte den verschiedenen Göttern des Hauses und Feldes und brachte die Nächte mit Tanz und Absingen lustiger Lieder zu; zuletzt wurde im Tempel des Apollo auf dem aventinischen Berge der grosse Festgesang *(carmen saeculare)* von 27 Knaben und ebensoviel Mädchen abgesungen, womit die eigentliche Feier beendet war, während die Lustbarkeiten meist noch fortdauerten. Die nach Sueton (Aug. 31) bei diesen Säcularspielen ausgeführten *spectacula nocturna* waren wohl theatralische Vorstellungen.

Saemann, Carl Heinrich, Organist an der Parochialkirche zu Königsberg in Preussen und Musikdirektor an der Universität daselbst seit dem Jahre 1824. In dieser Stadt war er geboren und starb auch daselbst 1860. S. schrieb zwei Bücher: 1) »Gedanken über den Choral« (Königsberg, 1819, in 8°) und 2) »Der Kirchengesang unserer Zeit« (Königsberg, 1834, in 8°, 260 S.). Dies letztere vorzügliche Buch enthält drei Abschnitte, Choral, Liturgie und Kirchenmusik. Als Componist versuchte sich der Autor in Orgelstücken und einem Oratorium »Die Auferstehung«.

Säulengesang (russ. Stolpocoy) heisst in der griechischen Kirche der, dem römischen *Cantus planus* verwandte Gesang (s. Russische Musik).

Sager, Heinrich, geboren im Dithmarsischen gegen 1595, studirte in Rostock und hielt am 16. Mai 1607 daselbst eine Lobrede auf die Musik, welche gedruckt erschien: »*Oratio de musicae laudibus et praestantia, in florentissimo Academiae Rostochianae Lycaeo, veris reverendis, clarissimis, consultissimis et doctissimis praesentibus, publice in auditorio magno die* 16. *maii, anno* 1607, *re citata ab Henrico Sagero*« (Dithmarso, Rostochii, anno 1607, in 4°, 3 Blätter).

Ságh, Josef, geboren zu Budapest am 13. März 1852, hat sich in seinem Vaterlande als Schriftsteller einen Namen erworben sowohl durch seine Mitarbeiterschaft an der Musikzeitung: »Zenészeti Lapok« von Abrányi redigirt, als auch und vornehmlich durch ein Musik-Lexikon in ungarischer Sprache, und durch seinen, in mehreren Auflagen erschienenen »Leitfaden für den Gesangunterricht in Volksschulen«, der in Ungarn weit verbreitet ist.

Sagittarius, s. Schütz.

Sailer, Leonhard, Organist und Hof-Musikus des Prinzen von Baden, zu Baden und Hochberg, in Ulm im Anfang des 17. Jahrhunderts geboren.

Gab heraus: »*Cantiones sacrae unius, duarum, trium et quatuor vocum, cum instrumentis et basso continuo*« (Basileae, typis, Johann Conradi à Mochel, 1646, in 4°).

Sainne, Lambert **de,** auch De Sayne, geboren zu Rouen, wo er von 1499 bis 1514 Organist der Kathedrale war. Pierre Joannelli (s. d.) hat in seiner Sammlung »*Thesaurus musicus*« drei Motetten von S. aufgenommen. Eine vierstimmige Motette »*Herodes rex iratus*« steht im dritten Buche der betreffenden Sammlung; die beiden andern »*Hic est Martinus electus Dei pontifex*« und »*Ecce sacerdos magnus*« sind fünfstimmig und stehen im fünften Buche.

Saint-Amans, Louis Joseph, geboren zu Marseille am 26. Juni 1749, war für den Advokatenstand bestimmt, verliess aber im Anfang dieser Laufbahn dieselbe, um sich der Musik zu widmen. Er folgte zunächst einer Truppe italienischer Opernsänger als Accompagneur durch Südfrankreich, dann ging er mit einem Baron, dessen Kinder er in der Musik unterrichtete, auf drei Jahre nach Italien. 1769 nach Paris zurückgekehrt, machte er sich als Componist durch eine Motette »*Cantate Domine*«, im *Concert spirituel* aufgeführt, vortheilhaft bekannt. Die nächste Arbeit war eine Oper »*Alvar et Mincia*«, im *Théâtre italien* aufgeführt; dieser folgten »*La Coquette de village*«, »*Médicin d'amour*«. Der Erfolg war nicht gross, dennoch schrieb S. noch 14 zwei- und einaktige kleine Opern. 1777 componirte er das Oratorium »David und Goliath« *(Concert spirituel)*. Bei der Errichtung des Conservatoriums wurde S. als Professor an dasselbe berufen, verlor diese Stelle aber bei der Reorganisation desselben 1802. Er liess sich nachdem in Brest nieder, wo er noch Cantaten, Sonaten und Oratorien componirte und ein Schriftchen publicirte: »*Table élementaire des accords, contenant leur nomenclature, les notes sur lesquelles ils sont employés, leur sons fondamentaux, l'énumération des intervalles qui les composent le chiffre qui les désigne etc.*« (Paris, Porro, 1802, in 4° gravé). Saint-Amans starb zu Paris gegen 1820.

Saint-Aubin, Jeanne Charlotte Schröder, berühmte Sängerin und Schauspielerin der italienischen und komischen Oper zu Paris, daselbst am 9. Decbr. 1764 geboren. Bei ihrem ersten Auftreten als Fee Ninette in der Oper »Acajou« von Favart war sie neun Jahr alt, und zog schon damals durch ihre Grazie die Aufmerksamkeit Ludwig XV. auf sich. Nachdem sie eine Zeit lang der Truppe der Madm. Montansier, welche die Provinzen bereiste angehört hatte, kehrte sie nach Paris zurück, feierte ihren ersten Triumph am 26. Jan. 1786 in der grossen Oper, wo sie durch Vermittlung der Sängerin Mad. Saint-Huberty auftrat. Seit 1782 war sie mit dem Schauspieler Saint-Aubin verheiratet. In richtiger Schätzung ihrer Figur und Stimme, die nicht gross waren, ging sie bald von der grossen Oper zur *Comédie italien*, wo sie bis zum Jahre 1808 mit stetem Beifall des Publikums und der Componisten sang. Zehn Jahre später erschien sie bei einer Benefizvorstellung ihres Gatten noch einmal auf der Bühne. Sie starb 86 Jahre alt zu Paris am 11. Septbr. 1850. Ihre zweite Tochter, Alexandrine, geboren zu Paris 1793, trat ebenfalls als Sängerin mit grossem Beifall in die Oeffentlichkeit, der jedoch nicht von Dauer war, so dass sie nach einigen Jahren von der Bühne ganz zurücktrat.

Saint-Aubin, Cécile, s. Duret (Madame).

Saint-Aubin, Jean Denis, Sohn der obengenannten berühmten Sängerin, geboren zu Lyon am 8. Decbr. 1783, wurde im Conservatorium der Musik zu Paris gebildet und später als Repetitor der Gesangsklasse daselbst angestellt. Er starb sehr jung, bald nachdem er seine ersten Compositionen: »*Six quatuors pour deux violons, alto, basso*«, op. 1 (Paris, chez Vauteur) und »*Trois sonates pour piano et violon*«, op. 2 (ibid.) veröffentlicht hatte.

Saint-Bernard, s. Bernard de Clairvaux.

Saint-Cyr, s. Reveroni de St. Cyr.

Saint-Evremond, Charles Marguetel de Saint-Denis, Seigner **de,** geboren zu St. Denis-le-Guast, nahe an Coutances am 1. April 1613. Ein geistreicher Mann, der seine Erziehung in Paris in einem Jesuiten-Collège

erhielt, und mit 16 Jahren in militärische Dienste trat, um sich alsbald auszuzeichnen. Der Herzog von Enghien, dem sein geistreicher Witz gefiel, gab ihm eine Lieutenantsstelle bei seinen Garden, als er sich gegen ihn selbst wendete, gefiel ihm das so wenig, dass er ihn entliess. Vielleicht durch dieselben Mittel erlangte St. Evremont bald die Gunst Mazarins, bis er wegen einiger »*bon mots*« in die Bastille spazirte. Zwar erlangte er nach drei Monaten noch einmal alle Gunst wieder, aber bald musste er angeblich wegen eines Briefes an Fouqué, der Scherze über Mazarin enthielt, in die Verbannung, in welcher er die letzten vierzig Jahre seines Lebens zubrachte. Er ging nach Holland und später nach London, und beschäftigte sich eingehend mit den schönen Wissenschaften. Unter seinen Schriften befindet sich auch: »*Dissertation sur l'opéra*«, worin er dem Gedanken Ausdruck giebt, dass in der Oper der Dichter und der Tonkünstler sich gegenseitig nur hindern, und sich viel Mühe geben, eine schlechte Arbeit zu liefern. Voltaire sagte, in Betreff dieser Schrift kann man von Evremont nur annehmen, dass er harthörig sei. Diese Dissertation steht in der ersten Ausgabe (London, 1705) der Werke E. im 3. Bande, auch in den übrigen drei Ausgaben von London, 1725, Amsterdam, 1726 und Paris. Eine deutsche Uebersetzung erschien in Leipzig in einer literarischen Sammlung.

Saint-Georges, Chevalier **de,** geboren zu Guadeloupe am 25. Decbr. 1745, war der Sohn des Generalpächters M. de Boulogne und einer Negerin. Er kam jung nach Paris und erhielt eine dem Stande seines Vaters angemessene Erziehung. Allseitig begabt, erlangte er in vielen Dingen Fertigkeit, in allen körperlichen Uebungen eine Meisterschaft, die in Paris sprüchwörtlich wurde. Bei Leclair im Violinspiel unterrichtet, erlangte er als Spieler dieses Instruments eine Ausbildung, die der der besten Virtuosen seiner Zeit gleichkam. So viel Vorzüge sicherten ihm eine glückliche Jugend. Er trat unter die Musketire und avancirte zum Kapitän der Garden des Herzogs von Chartres, dessen Freund und Vertrauter er wurde. Mit Gossec bei dem er Composition studirte, gründete er die Dilettanten-Concerte *(Concert des amateurs)*, die er auch dirigirte. Nun wünschte St. Georges auch als Componist zu glänzen, und versuchte es mit einer Oper. Die erste »Ernestine«, 1777 an der italienischen Oper aufgeführt, blieb aber, zum Theil wegen des schwachen Librettos, ganz ohne Erfolg. Die zweite Oper »*La Partie de la chasse*« hatte nicht viel mehr Glück, erst der dritte Versuch »*La fille garçon*« erlebte einige Widerholungen. Besser als die Opern sind einige Kammermusikstücke dieses Dilettanten: Sonate für Violine und Bass, op. 1 (Paris, Bailleux, 1773). *Deux concertos pour violon principale, deux violons, alto, basse, deux hautbois et deux cors*, op. 2 (ibid. 1774). *Concerto*, idem, op. 3 (ibid.). *Trios pour deux violons et basse*, op. 5 (ibid.). *Deux symphonies concertantes pour deux violons et orchestre*, op. 6 (ibid. 1776). *Concerto pour violon et orchestre*, op. 7 (ibid.). *Deux symphonies concertantes pour deux violons* (Paris, Sieber). *Sonates pour deux violons et basse* (Paris, Bailleux). *Deux symphonies concertantes pour deux violons et orchestre*, op. 9 (Paris, Leduc). In der Schreckenszeit der Revolution entging St. G. kaum dem Schaffot und verlor Vermögen und Einkünfte, so dass er in Dürftigkeit am 12. Juni 1799 starb.

Saint-Hilaire, Madm. **de,** unter diesem Namen erschien 1752 eine Schrift gegen die Musik Rameau's gerichtet. Den Namen hielt man jedoch für ein Pseudonym, indem man Daquin für den Verfasser ansah. Der Titel heisst: »*Lettre de Mademoiselle Saint-Hilaire à M. D . . . . .*«

Saint-Huberty, Antoinette Césile Clavel, bekannt unter dem Namen St. Huberty, berühmte Sängerin der Grossen Oper zu Paris, ungefähr 1756 in Toul geboren. Ihr Vater war eigentlich Militär, aber mit der Musik vertraut, und beschäftigte sich als Repetitor bei einer französischen Operntruppe, die zu Mannheim im Dienste des Kurfürsten stand. 1770 ging die ganze Truppe nach Warschau und hier bildete der Kapellmeister derselben Ms. Lemoyne

die Tochter des Herrn Clavel zur Sängerin aus, und liess sie in einer Oper seiner Composition »*Le Bouquet de Colette*« zum ersten Mal auftreten. Bald darauf reisten sie nach Berlin, wo sie einen Herrn de Croisy geheiratet haben soll, trat aber nachdem in Strassburg ferner als Dms. Clavel auf. Nach dreijährigem Aufenthalt als Opernsängerin in dieser Stadt ging sie nach Paris, wo ihr vorbehalten war, noch als Künstlerin ersten Ranges zu glänzen. Ihr erstes Auftreten in der Grossen Oper daselbst am 25. Septbr. 1777 in der kleinen Rolle der Mélisse in »Armide« von Gluck ging unbemerkt vorüber, auch wurde sie ferner nur in unbedeutenden Partien beschäftigt. Obwohl im zweiten Jahre bei der Oper thätig, war ihre Gage doch so gering, dass sie gewöhnlich in einer fast ärmlichen Toilette erschien. Trotz alledem hatte Gluck das ihr innewohnende Talent durchleuchten sehen, denn als sie eines Tages bei der Probe in einem schlechten schwarzen Kleide erschien und man sie mit den Worten empfing: »*Voici madame la Ressource*« (Person aus einem Theaterstück »*Le Jouer*« von Regnard), rief der anwesende Gluck: »*Le mot est juste*«, »*car elle sera un jour la ressource de l'Opéra*«. Der grosse Tonkünstler sollte Recht haben, denn die eingeborene Begabung und unausgesetztes Streben nach höherer Künstlerschaft brachen sich endlich Bahn. Nach dem Rücktritt der Sophie Arnould und der Madm. Beaumesnil erhielt sie Gelegenheit, sich in grösseren Rollen zu zeigen. Ihr erster grosser Erfolg war als Angelique in »Roland« von Piccinni, der in jeder ferneren Rolle, in »Thésie« von Gossec, »Ariane« von Edelmann, als Armide in »Renaud« von Sacchini, als Didon in der gleichnamigen Oper von Piccinni noch steigerte. Von dieser Oper erzählt man, dass die Sängerin während der ersten Proben nicht anwesend war und man bereits begann, die Oper zu verwerfen, worauf Piccinni sagte: »Meine Herren, ehe sie über »Dido« urtheilen, warten sie bis Dido da ist«. Thatsächlich wandelte Mad. Huberty durch ihre Leistung das Urtheil über diese Oper ganz um. Als ausserordentlich werden ihre Leistungen gerühmt in »*Chimène*« von Sacchini, »*Danaiden*«, »*Alceste*«, »*Phèdra*«. So aussergewöhnlich ihre Leistungen als Sängerin und Schauspielerin zugleich waren, so gross war auch der Enthusiasmus, den sie erregte, und die Huldigungen, die man ihr darbrachte. Nach einer Aufführung der »Dido« in Paris krönte man sie auf der Scene. Ueber ihre Aufnahme in Marseille, wo das Entzücken des Publikums den Höhepunkt erreichte, giebt Grimm (»*Correspondence litéraire*« u. s. w.) die kaum glaubhaften Details. Nach der Reise in diese Provinz gehörte sie der Pariser Oper noch vier Jahre an, und verliess dieselbe, nachdem mancherlei Unannehmlichkeiten ihr das Theaterleben verleidet hatten. Sie folgte dem Grafen d'Entraigues, der aus politischen Gründen Paris verliess, 1790 nach Lausanne, wo derselbe sich bald darauf mit ihr verheiratete, diesen Akt aber erst 1797 deklarirte, als sie seine Befreiung aus dem Gefängniss in Mailand, in welchem Napoleon ihn zurückhielt, ermöglicht hatte. Graf Entraigues befand sich in russischen Diensten zum Zwecke geheime Missionen auszuführen. In Petersburg wurden ihm geheime Papiere, den Tilsiter Frieden betreffend, eingehändigt, die er in London dem englischen Minister Canning übermittelte, wofür ihm eine beträchtliche Pension zugesichert wurde. Doch wurde dies auch sicher die Ursache zu seinem und seiner Gattin gewaltsamen Tode; beide wurden am 22. Juli 1812 auf dem Landhause, welches sie bei London bewohnten, von ihrem eigenen Diener ermordet, wie man wohl nicht mit Unrecht annimmt, auf Anstiften seiner Feinde.

Saint-Julien, s. Julien.

Saint-Lambert, Michel **de,** Professor des Clavierspiels zu Paris, in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts. (Gerber, im »Tonkünstlerlexikon«, führt ihn irrthümlich mit dem Kapellmeister des Königs, Michel Lambert, als eine Person an.) Er veröffentlichte: 1) »*Traité de l'accompagnement du clavecin, de l'orgue et de quelques autres instruments*« (Paris, Ballard, 1680, in 4° obl.; zweite Auflage ebenda 1707, in 4° obl.). 2) »*Principes de clavecin*« (Paris, chez Ballard, 1697). Eine zweite Auflage hiervon erschien 1702 unter dem

Titel: »*Les principes du clavecin, contenant une application exacte de tout ce qui concerne la tablature, et le clavier, avec des remarques nécessaires pour l'intelligence de plusieurs difficultés de la musique*«. Ein Abdruck hiervon erschien bei Roger, Amsterdam, ohne Datum, 1 Band gross in 4°, 142 S., 2 Tafeln.

Saint-Lubin, s. Lubin.

Saint-Luc, s. Luc.

Saint-Paul, berühmter Instrumentenmacher zu Paris um das Jahr 1640, namentlich beliebt waren seine Violinen von kleinerer Form, aber mit ausgezeichnetem Ton. Er baute auch beliebte Quinternen und fünfsaitige Violen.

Saint-Pern, M. de, stammt aus der Bretagne; er erfand ein Instrument, welches er *Organo lyricon* nannte. Dies Instrument hatte die Form eines Cylinderbureau's und sollte vermöge seiner Construktion das Piano mit einer Orgel vereinigen, die zugleich den Klang verschiedener Blasinstrumente nachahmt. Die Beurtheilungen vom J. 1810 der ersten Klasse des französischen Instituts und des Pariser Conservatoriums fielen günstig aus; nichtsdestoweniger ist das Instrument verschollen.

Saint-Saëns, Charles Camille, einer der bedeutendsten französischen Componisten der Gegenwart, wurde zu Paris am 9. Octbr. 1835 geboren. Von einer Grosstante wurde er bereits im allerfrühesten Kindesalter zu Uebungen im Clavierspiel angehalten. Als seine trefflichen Anlagen für die Musik sich herrlich entwickelten, entschloss sich seine Familie, ihn ganz für diese Kunst ausbilden zu lassen. Er erhielt demgemäss, als er sieben Jahre alt war, M. Stamati (s. d.) als Clavierlehrer, Maleden unterrichtete ihn in der Composition. Auch die Klasse Halévy's im Conservatorium besuchte er ein Jahr. Als Schüler der Orgelklasse dieses Instituts (M. Benoist) erhielt S. Saëns 1849 den zweiten und 1851 den ersten Preis. Im folgenden Jahre betheiligte er sich, 16 Jahr alt, an dem Concourse für die Composition, ohne jedoch hierin zu reussiren. 1855 erhielt er, ebenfalls in noch jugendlichem Alter, die Stelle eines Organisten an der Kirche Saint-Méry zu Paris, welche er jedoch 1858 als Nachfolger Lefébure-Wely's mit der an der Kirche Madelaine, in der sich eine ausgezeichnete Orgel von Cavaillé befindet, vertauschte. Seine Talente als Clavierspieler verwerthete er an dem Nadermann'schen Institut für Kirchenmusik. Inzwischen war er bereits als Componist mit einer Sinfonie in *Es-dur* hervorgetreten. Diese wurde von dem Orchester der Gesellschaft Sainte-Cécile ausgeführt und erschien in Partitur und Stimmen und für Clavier zu vier Händen arrangirt bei Richault in Paris. Ein Theil dieser Sinfonie *(marche-scherzo)* wurde 1864 in den *Concerts populaires* mit grossem Beifall ausgeführt. Dieser Sinfonie folgten noch drei andere in *F-moll, A-moll* und *D-dur*. Ferner eine vierstimmige Messe mit Orgel und Orchester (Paris, Richault). Tarantelle für Flöte und Clarinette mit Orchester (ibid.). *Six bagatelles pour Piano* (ibid.). Romanzen und Gesänge mit Clavierbegleitung (ibid.). Zwei Stücke für das Harmonium (Paris, Girod). Sechs Duos für Harmonium und Clavier (ibid.). Weihnachtsoratorium für eine Solostimme und Chor, ausgeführt in der Kirche Madelaine, erschienen im Clavierauszug (Paris, Flaxland). Scene aus dem Horace von Corneille, Clavierauszug und Stimmen (ibid). Transcriptionen nach J. S. Bach, erste und zweite Serie (Winterthur, Biedermann). Clavierconcert in *D*. Violinconcert in *C*. Ode an »Sainte-Cécile« für eine Stimme, Chor und Orchester, ausgeführt von der Gesellschaft Sainte-Cécile 1852. Seine Musik zu der Pariser Ausstellungs-Cantate (1867) gewann den Preis und dies befestigte und erweiterte seinen Ruf natürlich ganz besonders. In Deutschland wurde er auch in weiteren Kreisen bekannt, seitdem er sich zugleich als bedeutender Claviervirtuos einführte (1869—1870) und seitdem seine, mit dem ganzen Farbenreichthum des modernen Orchesters ausgeführten Tonbilder: »*Le Rouet d'Omphales*«, »*Phaëton*« und »*La Danse macabre*« in unseren Concertinstituten Eingang fanden. Von seinen anderen Compositionen sind noch zu erwähnen, die Opern:

»*Le Timbre d'argent*«, im Theâtre lyrique aufgeführt, und »*Samson et Dalila*«, »*La Prinzesse Janne, Opera comique*«, 1872 aufgeführt, sein »*Oratorio de Noël*«, ein Celloconcert, Quartette, Sonaten, Clavierstücke u. s. w. Mit Louis Gallet schrieb er die Oper: »*Etienne Marcel*«.

Saint-Sevin, Joseph Barnabé, erster Violinist am Theater zu Bordeaux, in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, war aus einem Dorfe in der Nähe von Bériers gebürtigt. Er gab heraus: »*Principes de violon*« (Bordeaux, 1772, in 4°).

Sainte-Marie, Etienne, Dr. der Medicin, Mitglied der medicinischen Gesellschaft zu Montpellier und der Akademie der Wissenschaften zu Lyon, geboren zu Sainte-Foixlez-Lyon am 4. August, gestorben zu Lyon am 3. März 1829, übertrug die Schrift des Arztes Roger (s. d.): »*Tentamen de visoni et musices in corpore humano*« ins Französische und gab dieselbe mit Anmerkungen versehen unter dem Titel: »*Traité des effets de la musique sur le corps humain*« (Paris, 1803, ein Band in 8°) heraus.

Sainton, Prosper-Philippe Catherine, vortrefflicher Violinspieler, geboren zu Toulouse am 5. Juni 1813. Im Conservatorium, in das er 1831 eintrat, wurde er der Schüler Habenek's und erwarb sich als Violinist die ersten Preise. Nach mehreren Concerttouren durch Ober-Italien, Deutschland, Russland, Schweden liess er sich in London nieder, wo er als erster Violinist im Convent-Garden-Theater lange geschätzt, auch als Solist thätig war. 1858 gab er Concerte in Boulogne-sur-Mer und Paris. Seine Compositionen bestehen in Fantasien für Violine und Orchester und Stücken für Violine und Clavier. Er heiratete in London die Sängerin Miss Dalby.

Saiten, lat.: *cordae*, ital.: *corde*, franz.: *cordes*, engl.: *strings*, nennt man alle fadenförmigen, elastischen Körper, welche zur Tonerzeugung auf die, nach ihnen benannten Tonwerkzeuge gespannt werden. Sie werden aus verschiedenem Material verfertigt: 1) Von Därmen (s. Artikel Darmsaiten), und zwar gewöhnlich aus Därmen von Schafen, vorzugsweise Lämmern, aber auch von Ziegen, Gemsen, Rehen und sogar von Katzen. Ueber Fabrikation, Pflege und Verkauf der Darmsaiten belehrt der schon citirte Artikel dieses Lexikons. Darmsaiten verwendet man zu allen Bogeninstrumenten, zur Guitarre, Harfe, Laute und zum Theil auch für die moderne Zither. Im Alterthum überhaupt war der Gebrauch von Darmsaiten für Tongeräthe vorherrschend, weil die Kunst des Drahtziehens noch nicht erfunden und die Herstellung der Metallsaiten durch Schmieden schwer und theurer war als jetzt. Italien hat den Ruf, die besten Darmsaiten zu fertigen, Jahrhunderte bewahrt und die römischen oder romanischen Saiten sind noch heute berühmt, wenngleich viele unter dieser Firma verkaufte Artikel niemals Italien gesehen haben. Doch fertigt auch Frankreich und Deutschland (Wien, München, Offenbach, Regensburg, Prag, Adorf im Voigtlande und Markneukirchen in Sachsen) gute und weit billigere Darmsaiten. — Die tieferklingenden Darmsaiten aller Saiteninstrumente werden bekanntlich übersponnen mit feinem Silber, oder übersilbertem Kupferdraht, um mehr Gewicht und Steifheit zu erhalten, ohne deshalb an der nöthigen Geschmeidigkeit wesentlich zu verlieren. Wie lange diese Kunst des Ueberspinnens her und wo sie erfunden ist, kann nicht mit Sicherheit angegeben werden; jedenfalls ist sie in Italien im 17. Jahrhundert erst entstanden. Joh. Rousseau in seiner Abhandlung über die Viole (*Traité de la viole*, 1687) sagt: Der heilige Columb, der 1675 der Viola noch eine siebente Saite zufügte, habe in Frankreich den Gebrauch der mit Silberdraht übersponnenen Saiten eingeführt. 2) Aus verschiedenem Metall werden Saiten (Metallsaiten) gefertigt. Seit wann? ist eine in der Musikgeschichte offene und in der Gewerbegeschichte über Metallarbeiten und besonders über Drahtzieher noch nicht beantwortete Frage. Die Metallsaiten fertigt man aus Eisen, in neuerer Zeit aus Gussstahl, wie sie am Pianoforte durchweg und auch bei der Zither theilweise angewendet werden und einst schon beim Psalterium und Hackbret in Gebrauch waren. Früher war

Messingdraht vorherrschend, auch Kupferdraht wird zu Saiten verwendet. Nachdem die Drahtsaiten auf der Ziehbank zur gewollten Stärke gezogen sind, werden sie ausgeglüht, dann mit Leder und Trippel polirt und nach den Nummern auf Rollen gewunden. Früher waren Nürnberg und nachdem Berlin wichtige Fabrikorte für Drahtsaiten aus Eisen, nicht blos für Deutschland, sondern auch für Frankreich und England. Seit 1834 aber begann man in England zuerst Gussstahl zu verarbeiten und namentlich Webster in Manchester besiegte alle Concurrenz, bis er wieder durch Miller in Wien weit übertroffen wurde, dessen Gussstahlsaiten noch gegenwärtig den ersten Rang behaupten. Messingsaiten von besonderer Güte wurden ehedem in Nürnberg von Fuchs hergestellt. Die beste Composition soll aus $^4/_{10}$ Kupfer, $^5/_{10}$ granulirtem Messing und $^3/_{10}$ Galmei bestehen. Zu alten Clavieren sehr häufig verwendet, ist man in neuerer Zeit von den Messingsaiten für Pianoforte abgekommen, weil sie nicht die Haltbarkeit haben und der Verstimmung mehr ausgesetzt sind. 3) Ausser den beiden genannten Hauptarten (Darm- und Metallsaiten) fertigt man Saiten auch aus andern thierischen Stoffen, wie Sehnen, Streifen von Thierhaut, Haaren und besonders aber von Seide. Letztere dient nicht nur zu Quinten, sondern wird meist übersponnen und so zur Zither und Guitarre verwendet. 4) Aus Pflanzenfasern fertigen die wilden oder halbcultivirten Völker ihre Saiten zu ihren primitiven Instrumenten. Ueber den Bezug der Saiteninstrumente aller Art ist schon im Artikel Besaitung (s. d.) gesprochen.

Saitenhalter nennt man bei Saiteninstrumenten die den Wirbeln entgegengesetzte Vorrichtung zum Befestigen der Saiten. Bei Geigeninstrumenten ist er ein bewegliches, etwas gewölbtes Bretchen mit einem Loch für jede Saite, in welches sie mittelst Knotens eingehängt wird. Bei Guitarren und Lauten ist der Saitenhalter stets auf der Resonanztafel befestigt. Bei Clavieren sind die Saiten mittelst Metallstiften am Saitenhalter (der Anhängeplatte) befestigt.

Saitenharmonika, ein Clavierinstrument, das der berühmte Augsburger Orgel- und Instrumentenbauer Joh. Andreas Stein 1788 erfand, das aber nicht weitere Verbreitung fand. Nach einem Bericht von Christmann in der »Musikalischen Realzeitung« (Speier, 1789, No. 45) ist es einem Stein'schen Flügel an Grösse und Gestalt ganz ähnlich und besteht aus einem zweifach bezogenen Fortepiano. Um aber ein bis zum leisesten Hauche abnehmendes Verklingen des Tones zu ermöglichen, ist ausserdem noch eine Saite vorhanden, die mittelst eines sehr elastischen Körpers zum Klingen gebracht wird. Diese von Stein das Spinet genannte Vorrichtung kann sowohl für sich allein, als auch in Verbindung mit dem Fortepiano gebraucht werden. Sie theilt letzterem eine vortreffliche Schärfe mit und verhilft ihm auch zu einem sehr schönen Effekt, eben zu jenem völligen Erlöschen des Tones, welches dadurch entsteht, dass der Klang beim leisesten Druck auf die Tasten vom Fortepiano auf das Spinet übergeht.

Saiteninstrumente, lat.: *Fidicinia* oder *Instrumenta enchorda*, ital.: *Stromenti da corde* oder *per la tensione*, franz.: *Instruments à cordes*, nennt man alle Tonwerkzeuge, deren Klänge durch Saiten erzeugt werden und die zur Verstärkung ihres Saitenklanges meist einen Resonanzkörper haben. Nach der Art, wie die Saiten in Vibration gesetzt und dadurch zum Klingen gebracht werden, stellen sich alle Saiteninstrumente in folgenden sechs Familien dar: Es werden nämlich die Saiten 1) mit den Fingern gekniffen und gerissen oder mit dem Plektrum geschlagen: nennen wir diese Art Kneifinstrumente; 2) mit dem Bogen gestrichen: Bogeninstrumente; 3) durch ein Rad und mittelst einzelner Tasten intonirt: Drehleier (Organistrum, *Chifonie, Vielle*); 4) durch Tasten angeschlagen: Clavierinstrumente; 5) durch einen natürlichen oder künstlichen Luftstrom in Oscillation versetzt: Aeolsharfe und *Animo-chorde;* 6) durch vereinigtes Bogen- und Hammerwerk klingen gemacht: Bogenflügel und Geigenclavier. — Nur die erste Art war dem Alter-

thum bekannt, alle übrigen Arten sind Erfindung des Mittelalters und der Neuzeit. Ueber Bogeninstrumente, Drehleier, Claviere u. s. w. ist das Nöthige in den betreffenden Artikeln beigebracht. Verweilen wir noch etwas bei den Kneifinstrumenten *(Instruments à cordes pincées)*, also zu denen, deren Saiten mit den Fingern geknipst oder mit einer Feder gerissen oder einem Plektrum geschlagen werden. In dieser Instrumentenfamilie, unbestritten der ältesten, kann man zwei Hauptzweige unterscheiden: a) Kneifinstrumente ohne Griffbret, b) solche mit Griffbret.

Bei den Instrumenten ohne Griffbret unterscheiden wir: aa) solche mit aufrechtstehenden, freien, von beiden Seiten gegriffenen Saiten. Hierzu gehören die Harfen und Lyren. Beide datiren aus dem höchsten Alterthum. Aegyptische Denkmäler belehren uns, dass damals die Harfe die Gestalt eines Bogens mit vier Saiten hatte, dann Dreiecksgestalt, bald ohne, bald mit Querholz versehen, bevor sie die eleganten Linien zeigte, welche heutzutage dieses Instrument auszeichnen. Ebenso beweisen die Ausgrabungen in Ninive den Gebrauch der Harfen bei Assyrern und Babyloniern. Die Lyra wechselte nicht minder ihre Gestalt. Man bespannte sie mit 3—18 Saiten. Die verschiedenen Namen der Lyra bei den Griechen *(Lira, Chelys, Kithara Barbitos etc.)* beweisen, dass in vielen Varianten dieses Instrument vorhanden war. bb) Kneifinstrumente ohne Griffbret mit horizontal liegenden Saiten, wozu *Cithara*, *Psalterium* und Hackbret gehören, sind ebenfalls von hohem Alterthum, da wir solche auf assyrischen Monumenten vielfach abgebildet finden. Sie sind aus Harfe und Lyra dadurch hervorgegangen, dass man die Saiten horizontal über einen Resonanzkasten legte. Ausgemacht ist, dass die horizontale *Cithara* in Verbindung mit dem *Psalterium* und Hackbret auf Erfindung der Clavierinstrumente geführt hat.

Die Griffbretinstrumente mit Saiten bespannt, welche man mit den Fingern blos der einen Hand kniff, während die Finger der andern die Töne griffen, sind ebenfalls sehr alten Ursprungs. Man findet sie schon auf Denkmälern des alten Aegyptens im *Dichord* (Zweisaiter), ferner beim *Kin* der Chinesen 2500 v. Chr. und die *Vina*, ein Griffbretinstrument der alten Indier, scheint ebenfalls einer sehr frühen Zeit anzugehören. Die Griechen scheinen Griffbretinstrumente nicht gebraucht zu haben, kein Schriftsteller spricht von ihnen und man sieht auf keinem Monument sie abgebildet. Die ältesten abendländischen Denkmäler, auf denen derartige Instrumente sich finden, sind unsers Wissens folgende: a) zwei Bruchstücke eines Sarkophags, in Italien ausgegraben und abgebildet in den Werken von Doni (*opera I*, p. 12, pl. 3); b) ein Sarkophag aus dem Museum zu Arles. Das lautenartige hanghalsige Instrument auf dem Grabdenkmal des 453 verstorbenen Attila (abgebildet bei la Borde) gehört nicht dem fünften Jahrhunderte, sondern einer spätern Zeit an. Aber die beiden erstgenannten Monumente stammen aus dem 6.—7. Jahrhundert v. Chr. Auf ihnen bemerkt man Griffbretinstrumente ähnlich denen auf den ägyptischen Denkmälern, deren Gebrauch bis heute im Orient sich erhalten hat. Mögen diese Sculpturen das Werk römischer Künstler sein oder verdanken wir sie einem griechischen Meisel (was wahrscheinlicher ist), kurz: sie beweisen, dass damals in Italien und Südgallien Instrumente mit Griffbret vorhanden waren. Sie scheinen mit den meisten römisch-griechischen Instrumenten verschwunden zu sein, denn man sieht sie erst wieder gegen Ende des 12. Jahrhunderts — also zur Zeit der Kreuzzüge, woraus man nicht ohne Grund geschlossen hat: dass sie durch Musiker, welche den Kreuzfahrern nach Palestina folgten, nach dem Abendlande zurückgebracht worden sind. Wenn zur Zeit der Kreuzzüge sie in Italien und Frankreich noch fortbestanden, so war ihr Gebrauch wenigstens sehr beschränkt. Die grosse Aufnahme, die sie nachher fanden und die Vorliebe, welche sich in den verschiedenen Spielarten dieser Instrumente seit den 12. Jahrhundert kundgibt, kann man aber getrost dem Einflusse der Kreuzzüge zuschreiben.

Die Kneif-Saiteninstrumente mit Griffbret können wir in zwei Klassen scheiden: a) solche, deren Klangkörper nussschalenförmig gewölbt war, b) solche, deren Körper glatt war. Der Typus der erstern ist die Laute, der zweiten die Guitarre. Bemerkt sei noch, dass diese ganze, einst so verbreitete und hochgeehrte Familie der Knips-Instrumente nicht Aufnahme in das moderne Orchester gefunden hat, sondern den Dilettanten zur Hausmusik überlassen blieb. Nur die Harfe hat sich neuerdings einen Platz im Orchester erobert.

Saitenmesser, Chordometer, ist eine kleine längliche Messing- oder Eisenplatte mit einem spitzwinkeligen Spalte, dahinein man die Metall- oder Darmsaiten hält, um sie nach dem Grade ihrer Stärke zu bemessen. Eine zur Seite der Ritze angebrachte Scala (ähnlich wie beim Thermometer) zeigt die Nummer der Saitendicke an. Erfunden wurde dieser für Instrumentenmacher und Saitenhändler nothwendige Apparat 1734 von Gerhard Hoffmann.

Sajon, Carlo, dramatischer Componist, lebte Ende des 17. Jahrhunderts zu Venedig und hier wurde 1679 seine dreiaktige Oper »*Ernelinda*« und 1680 »*Don Chisciotte della Mancia*« aufgeführt.

Sala, Nicolo, Neapolitanischer Contrapunktist und Operncomponist, wurde 1732 in einem Dorfe bei Benevent geboren und erhielt seine musikalische Ausbildung am Conservatorium *della Pietà de' Turchini* zu Neapel, wie der Marquis von Villarosa in seinen »*Memorie dei compositori di musica nel regno di Napoli*« berichtet, während er nach der »*Biografia degli nomini illustri del regno di Napoli*« 1701 geboren ist und sich unter der Leitung Alessandro Scarlatti's zum Componisten ausbildete. Die letztere Angabe scheint die glaubwürdigere, wenn man das Datum der Vollendung seiner Oper »*Vologese*« 1737 in Betracht zieht; andrerseits trägt die Partitur seiner Oper »*Meropе*« das Datum 1769 und sein Oratorium »*Giuditta ossia Betulia liberata*« das von 1780, so dass man mit Fétis versucht ist, diese Werke zwei verschiedenen Künstlern des Namens zuzuschreiben. Ist die erstere Jahreszahl richtig, so hat S. ein Alter von nahezu hundert Jahren erreicht, denn er starb im Jahre 1800, nachdem er mehr als sechzig Jahre hindurch als Lehrer und von 1787 an als Direktor der obengenannten Musikschule thätig gewesen war. Sein Erfolg als dramatischer Componist scheint nicht erheblich gewesen zu sein, denn die Kritiker seiner Zeit erwähnen seinen Namen nicht unter den hervorragenden Bühnencomponisten. An geistlicher Musik hat er ausser dem Oratorium »*Giuditta*« eine vierstimmige Messe mit Orchester, ein fünfstimmiges »*Dixit*« ebenfalls mit Orchester, vierstimmige Responsorien für die heilige Woche und Litaneien für mehrere Stimmen hinterlassen, welche in der Bibliothek des Conservatoriums in Neapel aufbewahrt sind. Seinen Ruf als gelehrter Musiker verdankt S. einer von ihm verfassten Sammlung von Beispielen zum Unterricht im Contrapunkt und in der Fuge, welche auf Kosten des Königs von Neapel unter dem Titel »*Regole del contrappunto prattico di Nicolo Sala Napolitano, primo maestro nel real conservatorio della Pietà de' Turchini, dedicato alla Maestà di Ferdinando IV, Re delle due Sicilie*« 1794 in drei Foliobänden erschien. Der Beifall, den diese Arbeit fand — sie wurde sogar von dem französischen Theoretiker Choron seinem Werke »*Principes de composition des écoles d'Italie*« zu Grunde gelegt — ist nur theilweise ein verdienter, da ihr Autor sich keineswegs als gewandter Contrapunktist zeigt, ja, was bei einem italienischen Tonkünstler ungewöhnlich, nicht einmal die Eigenthümlichkeiten der menschlichen Stimmen gewissenhaft berücksichtigt. An dramatischen Werken gelangten von S. in die Oeffentlichkeit: 1) »*Vologese*«, in Rom 1737. 2) »Vorspiel zur Feier des Geburtstages des Königs von Neapel«, 1761. 3) »*Zenobia*«, im Theater San Carlo zu Neapel 1761. 4) »Vorspiel zum Geburtsfest des Königs«, 1763. 5) Desgl. 1769. 6) »*Meropе*«, im Theater San Carlo, in demselben Jahre.

Salamanie, eine Art Flöte, aus Schilf oder Holz gefertigt, die noch heutigen Tages in der Türkei unter den Derwischen gebräuchlich ist. Sie ist oben offen und ohne besonderes Mundstück und daher nicht leicht zu blasen.

Salamie oder **Selamie**, eine Rohrflöte der Araber mit sechs Tonlöchern und einem Daumenloch, die von oben angeblasen wird.

Salantin, A., erster Hoboist am Orchester der Grossen Oper zu Paris, wurde 1800 Professor für die Hoboe am Conservatorium daselbst und gab heraus: »*Premier Concert p. Fl. princip. av. acc.*« (Paris, bei Pleyel, 1797, und Braunschweig, bei Spehr).

Salari, Francesco, Componist, zu Bergamo 1751 geboren und für die Musik erzogen, erhielt in Neapel, wo er das Conservatorium besuchte, den Unterricht Piccinni's. In Mailand, wohin er sich später begab, setzte er seine musikalischen Studien unter Fioroni fort. »*Ifigenia in Aulide*«, eine ernste Oper, geschrieben in Casal-Monferrato um 1776, war sein erstes dramatisches Werk, »*L'Amor ramingo*«, Opera buffo, das zweite. 1777 liess er sich in Venedig nieder und ertheilte Gesangunterricht daselbst bis zum Jahre 1805, wo er in seine Vaterstadt zurückkehrte und Kapellmeister an Santa Maria-Maggiore wurde.

Salazar, Don Juan Garcia, spanischer Musiker des 17. Jahrhunderts, Priester und Kapellmeister der Kathedrale von Zamora in Alt-Castilien. Miguel Eslava (s. d.) hat zwar nicht ermittelt, in welchem Jahre Salazar geboren wurde, aber dass er 1691 bereits im Amte war und 1710 starb, hat er festgestellt. Diesem Forscher ist auch die Verbreitung der Compositionen von S., die unverdienter Weise eigentlich nur in seiner Provinz noch gekannt sind, zu verdanken durch die Aufnahme in seiner Sammlung (»*Lira sacra Hispana*«, zweite Folge, t. 1, p. 76—125). Es sind die Motetten: »*Hic mihi*«, vierstimmig; »*O Rex Gloriae*«, sechsstimmig mit Orgel; »*Quae est ista*«, idem; »*Vidi speciosam*«, idem; »*Sancta Maria*«, fünfstimmig mit Orgel; »*Nativitas tua*«, sechsstimmig mit Orgel; »*Mater Dei*«, fünfstimmig mit Orgel.

Salblinger, Sigismund, Tonkünstler des 16. Jahrhunderts, lebte zu Augsburg und gab daselbst 1545 eine Collection seiner Arbeiten unter dem Titel »*Cantiones 5—7 vocum*« (Augsburg, 1545) heraus. Neben und nach dieser veröffentlichte er noch drei andere sehr interessante Sammlungen von Compositionen alter Meister. Die erste unter dem Titel: »*Concentus quatuor, quinque, sex et octo vocum*« (Augsburg, 1545, Philipp Ulhard, in 4° obl.) ist dem Magistrat der Stadt Augsburg gewidmet. Die ausgewählten Werke sind von Jacotin, Ghiselini Dankerts, Jean Heugel, Bened. Ducis, Valentin Schnellinger, Ulrici Braetel, Georg Blankenmüller, Josquin de Prés, Sixtus Dietrich, Louis Senfl, Tilman Susato, Hermann de Tournhout, Morales, Corneille Canis, Adrien Willaert, Heinrich Fink, Leonhard Zinssmeister, Josquin Baston, Jean Courtois, Jean Mouton, Gascogne, Piéton, Jean und Philippe de Wildre, Nicolai Payen; der Text zu der Composition dieses Letzteren ist ein lateinisches Distichon auf den Tod der Kaiserin Isabella, gestorben am 1. Mai 1530. Die zweite Sammlung heisst: »*Cantiones septem, sex et quinque vocum, longe gravissimae, juxta ac amoenissimae, in Germania maxime hactenus non excusae*« (Augustae Vindelicorum, per Melchiorem Kriestein, 1545, in 4° obl.; auch 1546) und ist aus den Werken folgender Componisten zusammengestellt: Benedictus, Claudin, Concilium, Crequillon, Damien a Goes, Nic. Gombert, Hesdin, Heugel, Jachet, Maistre-Jean, Peter Jordan, Lupi, Morales, Noé, Josquin de Prés, Richafort, Tilman Susato, Sixt. Dietrich, Jos. Winders, Adrien Willaert. Die dritte Sammlung ist betitelt: »*Cantiones selectissimae quatuor vocum, ab eximiis et praestantibus caesareae majestatis capellae musicis M. Cornelio Canis, Thomae Criquillone etc. compositae. Lib. I e II*« (Augustae Vindelicorum, per Philippum Ulhardum, 1548—1549 in 4° obl.).

Salicional, Salcional, Salicet, Solacinal, vom italienischen *salcio*, die Weide, daher Weidenpfeife; 2,5 und 1,25 Mtr., ist eine offene Labialstimme von enger Mensur und geringem Luftzufluss. Der Ton ist fein und streichend, sanfter als der der Gambe, so dass sie als Echostimme der Gambe benutzt werden kann. Die Anfertigung geschieht aus Zinn. Gut intonirt

bildet sie eine der schönsten Orgelstimmen. Da die Ansprache langsam erfolgt, eignet sie sich besonders zu langsamen Präludien.

Saldanha, Goncalo Mendes, portugiesischer Componist, Anfang des 17. Jahrhunderts zu Lissabon geboren, war Schüler des Duarte Lobo. Seine Compositionen, die seiner Zeit in seinem Vaterlande viel galten, befinden sich im Manuscript zum Theil noch in der königl. Bibliothek zu Lissabon. Es sind Messen, Psalmen, Misereres u. s. w.

Saldoni, Don Balthasar, Professor des Gesanges am Conservatorium zu Madrid, Componist und Musikschriftsteller, ist zu Barcelona am 4. Jan. 1807 geboren. Nachdem er in seiner Vaterstadt schon mehrere Jahre Musikunterricht genossen hatte, trat er im März 1818, elf Jahre alt, in die Musikschule des Klosters Monserrat, wo er vier Jahre lang Composition und die Behandlung der verschiedenen Instrumente, Violine, Violoncell, Flöte und Fagott erlernte. 1822 kehrte er zu seiner Familie zurück und erhielt nun auch noch Anweisung im Orgelspiel. In dieser Zeit machte er sich zuerst durch einige Kirchencompositionen bekannt, die ihm auch zur Erreichung der Organistenstelle an S. Maria del Mar. förderlich war. Er gab sie aber bald wieder auf und ging nach Madrid, wo er an dem neu errichteten Conservatorium als Gesanglehrer angestellt wurde. Am 20. März 1838 wurde am *Teatro de la Cruz* seine grosse Oper »*Ipermestra*« mit vielem Beifall aufgeführt. Die Theater von Saragossa, Sevilla, Cadix und Malaga folgten. Die zweite Oper, in Madrid 1840 gegeben, ist »*Cleonice Regina di Siria*«, und die dritte »*Boabdil, ultimo rey moro de Granada*« wurde am 23. April 1846 in Barcelona zum ersten Mal aufgeführt. Als Schriftsteller hat S. veröffentlicht: 1) »*Resena historica de la Escolania o Colegio de musica de la Virgen de Monserrat in Cataluna desde* 1456 *hasta nuestros dias*« (Madrid, 1856, in 8°, 85 S.). (Historische Nachrichten der Musikschule Notre-Dame de Monserrat in Catalonien von 1456 bis zur Gegenwart. Madrid, 1856, in 8°, 85 S.). 2) »*Effemerides de musicos espanoles, asi professores come aficionados*«. (Tagebuch der spanischen Musiker, sowohl Lehrer als Dilettanten.) (Madrid, 1860, ein Band in 8°, 262 S.)

Sale, Franciscus, Belgischer Musiker, um die Mitte des 16. Jahrhunderts geboren, lebte 1589 zu Hall in Tirol, wo er als Tenorsänger zur Kapelle einer Prinzessin des kaiserlichen Hauses gehörte. Dlabacz (»Allgem. histor. Künstler-Lexikon für Böhmen«, t. III, p. 11) giebt an, dass Sale 1594 in derselben Eigenschaft unter der Direktion von Philipp Mons zur Kapelle des Kaisers gehört habe; im Juni 1598 befand er sich noch in dieser Stellung (s. Titel No. 6). Weitere Nachrichten seines Lebensganges fehlen. Seine zur Zeit bekannten Arbeiten sind: 1) »*Patrocinium Musices. Missarum solemniarum, tam Sanctorum quam festorum Officia totius anni, in catholicae ecclesiae usum, harmonice, contrapunctum ac suavissime concinnata, sic que antea in lucem non edita. Serenissimae Reginae Magdalenae chori Halae ad Aenum Magistro Francisco Sale autore. Primus tomus*« (Monachii, Adamus Berg, anno 1589, in Fol. max.) 2) »*Francisci Sale musici saesarei Sacrarum cantionum omnis generis instrumentis musicis et vivae voci accomodatarum, hactenusque non editarum liber primus*« (Pragae, typis Georgii Negrini, anno 1593, kl. in 4° obl.). (Enthält neun fünfstimmige und sieben sechsstimmige Motetten). 3) »*Tri partiti operis officiorum Missalium quibus introitus, alleluya et communiones de omnibus Sanctorum, per totum anni circulum, diebus festis et solemnibus quinque et sex vocum continentur, liber primus*« (Pragae, excudebat Georgius Nigrimus impensis authoris, 1594, in 4° obl.). (Dieses erste Buch wurde 1596 mit einem veränderten Titel neu herausgegeben.) 4) »*Officiorum Missalium quibus introitus alleluya etc., liber secundus*« (ibid. 1594, in 4° obl.). 5) »*Officiorum Missalium quibus introitus, etc. liber tertius et ultimus*« (ibid. 1596). (Enthält 12 dreistimmige und fünf sechsstimmige Motetten.) 6) »*Patrocinium Musices. In Natalem Domini Jesu Christi Servatoris (Salvatoris) nostri mutetum quinqe vocum, et Missa ad ejus imitationem composita. Authore Francisco Sale, musico caesareo*« (Monachii, excude-

bat Adamus Berg, anno 1598, in Fol.). 7) »*Oratio ad Sanctum B. V. Mariam, Winceslaum, Adalbertum, Vitum, Sigismundum, Procopium, Stephanum, regnorum Hungariae et Bohemiae patronos, à Franc. Sale sex voc. composita*« (Pragae, excudebat Georgius Nigrinus, 15 juny 1598, in 4° obl.).

Sales, Pietro Pompeo, Musiker des 18. Jahrhunderts, war Kurfürstlich Trierscher Kapellmeister und Hofkammerrath. In Brescia 1729 geboren und daselbst schon vortheilhaft bekannt, trieb ihn ein Erdbeben von seinem heimatlichen Boden. Nach einigem Umherschweifen kam er nach Deutschland, wo er bei dem Bischof von Augsburg zunächst Aufnahme fand, bis er 1763 von Padua aus den Auftrag erhielt, eine »*Opera seria*« zu schreiben und aufzuführen. Nachdem er diesem Auftrag Folge geleistet, ging er nach England, wo er sehr gut aufgenommen wurde, kehrte aber 1768 nach Deutschland zurück und erhielt in Koblenz die oben bezeichnete Stellung. Seine Compositionen müssen wohl zu seiner Zeit in sehr gutem Rufe gestanden haben, denn 1772 erhielt er von München den Auftrag, für das Churbairische Theater eine Oper zu componiren, auch berief man ihn noch einmal nach London. Er entsprach beiden Wünschen und reiste 1777 in Begleitung seiner Gattin, einer von ihm gebildeten vortrefflichen Altistin, die als Hofsängerin in Kassel engagirt war, zum zweiten Mal nach London. Von seinen vielen Kirchencompositionen rühmte man ganz besonders »*Betulia liberata*« (Das gerettete Bethulien) nach Metastasio (1783) und »*Gioas Re di Giuda*« (in Koblenz aufgeführt 1781). Als gedruckt kann von seinen Werken nur die Parodie der *alla polacca:* »*Le duane han' tant' in gonni*« von Schuster angeführt werden. Er starb 1797 in Hanau, wohin er sich mit seiner Gattin geflüchtet hatte, als die Franzosen Koblenz besetzten. In der churfürstlichen Bibliothek daselbst wurden seine Manuscripte aufbewahrt.

Saletti, Antonio, italienischer Sopransänger und Kastrat, war in Spanien am Theater zu Madrid thätig und ging 1742 nach Petersburg, wo er bei der Hofkapelle engagirt war. Hier erregte er allgemeines Entzücken und blieb 13 Jahre, viel länger, als ursprünglich festgesetzt. Als er endlich nach Italien zurückging, beschenkte ihn die Kaiserin mit 1000 Dukaten und einer kostbaren goldenen Dose.

Salfi, Francesco, italienischer Schriftsteller, wurde am 1. Januar 1759 zu Cosenza in Calabrien geboren. Er lebte eine Zeit lang in Mailand als Redakteur mehrerer Journale, aber die politischen Bewegungen, an denen er sich betheiligte, warfen ihn hin und her. In Brera und in Neapel hielt er sich längere Zeit auf, musste aber auch diese Städte bald wieder meiden. Er liess sich nun in Paris nieder und starb in der Nähe von Paris in Passy am 9. Septbr. 1832. In der von S. fortgesetzten »*Histoire litteraire d'Italie*« (Paris, 1811—1819) von Ginguené befinden sich auch Nachrichten über italienische Musiker und über Musikschriftsteller des 16. Jahrhunderts (B. X, S. 409—423); auch giebt er eine Uebersicht der Geschichte des Musikdramas im 17. Jahrhundert.

Salgues, Jacques Barthélemy, französischer Literat, zu Sens gegen 1760 geboren, wurde zuerst für den geistlichen Stand bestimmt, später Professor der Beredsamkeit an der Universität seiner Vaterstadt. 1797 siedelte er nach Paris über und beschäftigte sich ausschliesslich literarisch. Er starb daselbst am 26. Juli 1830. Zu seinen Schriften gehört auch: »*Réflexions sur les causes de la dégradation du chant à l'Opéra, comparée avec les succès brillants de la danse au même théâtre*« (Paris, 1796, in 8°).

Salicola, Margherita, wohl die erste italienische Opernsängerin, welche in Deutschland das aussergewöhnlichste Aufsehen erregte. Sie war Opernsängerin des Herzogs Carl IV. von Mantua, in dessen Dienst sich auch ihr Vater, Mathäus Salicola, befand. Während des Carnevals 1685 war sie auf Urlaub in Venedig und sang als Primadonna im Theater St. Giov. Crisostomo in der Oper »*Penelope la Casta*« von Matteo Noris, in Musik gesetzt von Carlo Pallavicini. Zu derselben Zeit weilte auch der Kurfürst von Sachsen, Johann

Georg III. in Venedig und ihm gefiel die Sängerin so ausserordentlich, dass er alles daran setzte, um sie für seine in Dresden zu gründende italienische Oper zu gewinnen. Durch glänzende Anerbietungen, die ihr der Kurfürst machen liess, war die Sängerin leicht zu bestimmen, ein Engagement nach Dresden einzugehen, allein der Herzog von Mantua willigte nicht in ihre Entlassung und so floh die Sängerin wenige Tage darauf, nachdem der Kurfürst die Stadt verlassen hatte. Der Herzog war über diese Entführung seiner Sängerin höchlich ergrimmt, er liess ihre Familie ins Gefängniss werfen und hart behandeln und sandte der Flüchtigen Banditen nach, um sie wieder einfangen zu lassen. Da dies nicht gelang, so schickte er den Grafen Violandi an den Kurfürsten mit einer Herausforderung und es bedurfte diplomatischer Unterhandlungen, um den schwer erzürnten Herzog zu besänftigen. (Ausführliches hierüber in: Fürstenau, M.: »Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe der Kurfürsten von Sachsen«, Bd. I, 277 ff.). Die Sängerin erwarb sich sowohl durch ihren Gesang wie durch ihre Schönheit den Namen »*Margheritta bella*« und versetzte Dichter und solche, die es durch sie erst zu werden vermeinten, in aussergewöhnliche Begeisterung. Dass sie aber auch schon als *prima donna assoluta* auftrat, ist gleichfalls bei Fürstenau nachzulesen. Bis August 1693 blieb sie in Dresden und ging dann nach Wien. Weiteres über ihre Lebensschicksale ist nicht bekannt geworden.

Salieri, Antonio, ist am 19. August 1750 in der Stadt und Festung Legnano im Venetianischen Gebiet geboren. Sein Vater, ein wohlhabender Kaufmann, hielt ihn früh zum Besuch der lateinischen Schule an und sein ältester Bruder Franz, Schüler von Tartini, ertheilte ihm Musikunterricht. Als er dann im 16. Lebensjahre Vater und Mutter durch den Tod verlor, nahm ihn ein Freund seiner Familie, Giovanni Mocenigo, zu sich nach Venedig und hier durfte er seine begonnenen Studien fortsetzen. Kurze Zeit darauf kam der K. K. Hof- und Kammerkapellmeister Florian Gassmann nach Venedig, um für das Theater Fenice eine Oper »*Achille in Sciro*« zu componiren; dessen Bekanntschaft machte Salieri, und Gassmann fand solchen Gefallen an ihm, dass er ihn an Kindesstatt annahm und wie ein Freund und Wohlthäter für ihn sorgte. Am 15. Juni 1766 fuhr Salieri mit Gassmann in Wien ein, wo er die Stätte für seine lange und erfolgreiche Wirksamkeit finden sollte. Gassmann sorgte nicht nur für die weitere Ausbildung seines Schützlings — den Unterricht in der Composition übernahm er selber nach Fux's: »*Gradus ad parnassum*« und besondere Lehrer unterrichteten ihn in Sprachen, in der Poesie, Deklamation u. s. w. —, sondern er stellte ihn auch dem Kaiser Josef vor, der ihn sogleich in die Kaiserl. Hofmusik aufnahm. 1769 lernte er Gluck kennen, dessen Gunst er gleichfalls erwarb und dem er sich eng anschloss. Als Gassmann 1770 nach Rom berufen wurde, um dort für den Carneval eine tragische Oper zu schreiben, leitete Salieri unterdessen unter der Oberaufsicht des Vicekapellmeisters Ferrandini auf dem Wiener Hoftheater die Proben. Boccherini, ein Tänzer des Theaters, hatte unter dem Beistande Calzabigi's die komische Oper: »*Le Donne letterate*« verfasst und für den Kapellmeister Gassmann bestimmt. Calzabagi veranlasste ihn indess, das Libretto dem jungen Salieri zu überlassen. Dieser ging mit rastlosem Eifer an die Arbeit, und als sie beinahe vollendet war, hatte eben eine neue Oper Fiasco gemacht, so dass der Impressario genöthigt war, rasch eine andere zu gewinnen. Er lud Salieri zu sich ein, dass er ihm die fertigen Nummern vorspiele. Dieser war nicht wenig erstaunt, als er bei dem Impressario auch die Kapellmeister Gluck und Scarlatti fand, die gekommen waren, um die Oper des jungen Componisten mit anzuhören. Sie erhielt den Beifall der beiden Meister und als sie dann zur Aufführung gelangte, gefiel sie auch dem grossen Publikum und Salieri's Glück war begründet.

Seit der Zeit wurde sein Verhältniss zu Gluck immer inniger, wovon auch seine Arbeiten zeigen; Gluck selbst erkannte dies an, indem er später

Salieri der Pariser Akademie vorschlug und er selbst soll gesagt haben: „Nur der Ausländer Salieri lerne ihm alle seine Manieren ab, weil kein Deutscher von ihm lernen wolle.« Die gleichen Ziele und Bestrebungen liessen das Band der Freundschaft zwischen Gluck und Salieri immer enger werden und Gluck gewann den Italiener sowohl seines aussergewöhnlichen Talents, als seines heiteren Gemüths wegen ungemein lieb. In den nächsten sechs Jahren folgten der ersten ein Dutzend anderer Opern und Operetten. 1778 ging Salieri auf einige Zeit nach Italien und schrieb für die Theater zu Venedig, Mailand und Rom fünf Opern, die dort mit ungleichem Erfolge gegeben wurden. Im Auftrag des Kaisers Josef componirte er auch eine deutsche Oper »Der Rauchfangkehrer«, welche glänzenden Erfolg hatte. Als Gluck 1783 von der Pariser Akademie der Musik aufgefordert war, einen Componisten seiner Bekanntschaft vorzuschlagen, der die Fähigkeit besässe, für das erwähnte Theater eine französische Oper nach Gluck'schen Principien zu schreiben, brachte Gluck Salieri in Vorschlag. Dieser empfing denn auch das Textbuch: »*Les Danaides*«, das der Dichter und Parlaments-Advocat P. L. Moline verfasst hatte. Nach Beendigung der Partitur brachte Salieri diese selbst nach Paris und am 26. April 1784 ging die Oper dort in Scene, und zwar als das Werk von Gluck und Salieri. Nach Fétis (»*Biogr. univ.*«, Bd. VII, pag. 379 ff.) hatte der Verleger Deslauriers diese Bedingung gestellt, dass bis nach der 12. Vorstellung der Name Gluck's auf dem Theaterzettel genannt wurde. Am Tage nach der 12. Vorstellung erschien denn auch erst die Erklärung Gluck's im »*Journal de Paris*«, dass die Oper ganz von Salieri componirt sei. Dieser erhielt dafür von der Direction 10,000 Francs Honorar und 3000 Francs Reiseentschädigung. Noch zwei Opern schrieb er für die Pariser Akademie: »*Tarare*«, die später als »*Axur von Armus*« umgearbeitet europäischen Ruf erlangte, und »*Les Horaces*« (nach Corneille). Nach dem Tode des Hofkapellmeisters Bono (1788) rückte Salieri in dessen Stelle, aber schon 1789 wurde er vom Kaiser von der Operndirektion dispensirt; er widmete sich mit grösserem Fleisse seinen andern amtlichen Obliegenheiten, besonders auch der Oberleitung der Singschule, welcher auch Franz Schubert später angehörte, so dass dieser Salieri's Schüler wurde. Am 16. Juni 1816 beging Salieri die Feier seines fünfzigjährigen Dienstjubiläums, an der sich auch Schubert betheiligte. 1824 erbat er seinen Abschied und starb am 7. Mai 1825 in Wien, wo er auch begraben liegt. Nach Rochlitz*) war Salieri »nicht nur ein fleissiger, melodienreicher, feinfühlender Meister, sondern auch ein höchst liebenswürdiger Mensch. Freundlich und gefällig, wohlwollend, lebensfroh, witzig, unerschöpflich in Anekdoten und Citaten, ein feines, niedlich gebautes Männchen, mit feurig blitzenden Augen, gebräunter Hautfarbe, immer nett und reinlich, lebhaften Temperaments, leicht aufbrausend, aber eben so leicht zu versöhnen.« Diese löblichen Eigenschaften verleugnete er indessen, wenn er sie besass, vollständig Mozart gegenüber, dessen Ueberlegenheit er recht wohl erkannte und gegen den er in unwürdigster Weise und leider erfolgreich intriguirte.**) Freundlicher gesinnt erwies er sich dem Genius Franz Schubert's (s. d.), den er selbst unterrichtete und zum Schaffen aufmunterte. Von den Compositionen Salieri's: 40 Opern, 12 Oratorien, Cantaten, Ouvertüren, Serenaden, Balletmusik u. A. sind nur einige noch und auch diese nur dem Namen nach bekannt. Sie huldigten, wenn auch in edlerer Weise, dem Zeitgeschmack und vermochten den Wechsel derselben nicht zu überdauern.

Salii = die Salier, waren im alten Rom Tänzer und bildeten ein Priestercollegium des *Mars Gradivus*, das wiederum in zwei Collegien von je 12 Personen zerfiel; die ältern, von Numa eingesetzten hiessen *Palatini*, weil sie auf dem *Palatinus*, die jüngeren, von Tullus Hostilius gestifteten aber *Ago-*

*) „Für Freunde der Tonkunst", Bd. IV.
**) O. Jahn, „Mozart", Bd. III, 61 ff.

nales oder *Collini*, weil sie bei der *porta Collina* auf dem Quirinal ihre Opferstätte hatten. Ein Magister stand an der Spitze des ganzen Collegiums, dem der Vortänzer *(praesul)* und *vates* oder *praecentor* an Würde zunächst standen. Die Salier, die nur aus den Patriciern gewählt wurden und in hohem Ansehn standen, trugen eine gestickte Tunica und darüber einen erzenen Brustharnisch, die *toga praetexta*, gabinisch geschürzt, auf dem Haupt den Apex (ein Filzbarett), Schwert und Spiess und in der Rechten ein erzenes Stäbchen, mit dem sie bei ihren Umzügen durch die Stadt unter Gesang und Tanz den Schild in der Linken (das *ancile*) schlugen. Die Lieder (die sogenannten Salischen Lieder), welche sie bei solchen Prozessionen sangen *(axamenta)*, galten in der Regel dem Mars, doch auch dem Janus, Jupiter Lucetius, Apollo, der Juno, Minerva u. s. w. Sie waren im saturnischen Versmaass abgefasst und wurden von den ältern Saliern gesungen, während die jüngeren den Tanz ausführten. (Virg. Aen. 8, 285 ff.)

Salimbeni, Felice, berühmter Sopranist und Kastrat, geboren zu Mailand gegen 1712, erwarb sich zu einer Zeit, die an Gesangstalenten überreich war, den Ruf eines der ersten Sänger. Er kam noch sehr jung nach Neapel und wurde hier Schüler Porpora's, des berühmtesten Gesanglehrers jener Zeit. Neunzehn Jahre alt versuchte er sich zum ersten Male auf der Scene und zwar in Rom in der Rolle des Bircenna in »*Cajo Fabrizio*« von Hasse. Ein Jahr darauf ging er nach Mailand, dort fand sein erstes Debut ebenfalls in einer Hasse'schen Oper in »*Alessandro nelle India*« als Poro statt. Obwohl S. als Schauspieler stets sehr wenig leistete, da er auch selbst bei den rührendsten Stellen sich meistens unbeweglich verhielt, so eroberte er dennoch durch seinen Gesang alle Herzen, so dass sein Ruf sich bald verbreitete. 1733 berief ihn der musikliebende Kaiser Karl II. nach Wien und vier Jahre lang war er hier an der Hofoper und in Hofconcerten thätig. Nach dieser Zeit nahm er seinen Abschied hauptsächlich wegen des zu anstrengenden Dienstes in Wien und wegen einer Antipathie, die er gegen den damaligen Kapellmeister Caldara hegte. Er kehrte nach Italien zurück, ging aber 1743 noch einmal nach Deutschland und zwar nach Preussen in den Dienst des Königs Friedrich II. Im December des genannten Jahres trat er in Berlin in der Rolle des Cäsar in »*Catone in Utica*« zum ersten Mal auf und erregte den grössten Enthusiasmus, der sich ungeschmälert bis zu seinem Abschiede von dieser Stadt erhielt. Metastasio, der viele der damals componirten Opern dichtete, hatte mehrere Rollen für die Persönlichkeit des Salimbeni speciell eingerichtet; in der »Olympiade«, in welcher Oper der Liebhaber Menagcle für ihn bestimmt war, ist der Geliebten desselben sogar die Beschreibung des Salimbeni also in den Mund gelegt: »Er hatte blondes Haar, schwarze Augenbraunen, schöne rothe Lippen, aber etwas erhaben, und vielleicht ein wenig zu viel; sein Blick war bescheiden und sanft; er erröthete oft; süss war seine Sprache.« Als er 1750 zum Bedauern aller Theaterbesucher Berlin verliess, ging er nach Dresden. Wie man sagt, waren Zwistigkeiten mit dem Könige der Grund und S. soll beim Abschied gesagt haben: »Ich will in Dresden singen, dass man mich bis nach Berlin hören soll.« Hier sang er zuerst in der Hasse'schen Oper »*Leucippo*« den Carestini und wusste auch hier das Publikum in Entzücken zu versetzen und zu Thränen zu rühren. Die Arien: »*Nel lasciarti, oh Padre amato*« (im ersten Akt) und »*Per me vivi, amato bene*« gaben ihm besonders Gelegenheit, seine Meisterschaft zu zeigen. Ebenso blieb die Arie »*Parto, non ti sdegnar*« in »*Ciro riconosciuto*«, von ihm gesungen, seinen Hörern noch lange unvergesslich. Zum letzten Male sang er in Dresden 1751 am Charfreitag Abends in der Kirche die Partie des Tiotimo in dem Oratorium »I Pellegrini«. Er war schon leidend und reiste deshalb bald nach Ostern von Dresden ab, um in seinem Heimathlande zu neuer Gesundheit zu erstarken. Aber in Laibach verfiel er in eine ernstliche Krankheit und starb im Mai 1751. Ein Zeitgenosse theilt mit: dass die Stimme dieses ausgezeichneten Sängers, die sich vom kleinen *a* bis

ins dreigestrichene *c* erstreckte, nicht allein ungemein wohlklingend, rein und voll gewesen sei, sondern dass er vermochte, dieselbe vom leisesten Pianissimo zu einer solchen Stärke anzuschwellen, dass man einen schönen starken Trompetenton zu vernehmen glaubte und den Zuhörern manchmal um den Sänger bange wurde. Sein Bildniss ist zu Berlin auf Verlangen des Grafen Algarotti von G. E. Schmidt in Kupfer gestochen worden.

Salinas, Franciscus **de,** einer der vorzüglichsten Musikschriftsteller und Theoretiker Spaniens, geboren zu Burgos gegen 1512. In der Vorrede seiner Werke theilt er mit, dass schon im zartesten Kindesalter sein Augenlicht gefährdet wurde durch die von einer kranken Amme eingesogene Milch. Nach einigen Angaben erblindete er im zehnten Jahre völlig. Indessen ist dies kaum anzunehmen, da er sich viele Jahre in Rom mit der Durchforschung griechischer Manuscripte beschäftigte. Wir müssen es dahingestellt sein lassen. Seine Eltern liessen ihn eben wegen seiner Augenkrankheit frühzeitig in der Musik unterrichten. Als er jedoch später lateinischen Unterricht erhielt von einer jungen Dame, die im Begriff stand, den Schleier zu nehmen und als Austausch für den Orgelunterricht, den er ihr ertheilte, erwachte in ihm der Wunsch, die Universität zu besuchen. Er ging nach Salamanca, erlernte die griechische Sprache und studirte Philosophie. Ein glücklicher Zufall führte ihn in den Dienst des Erzbischofs von Compostella Pietro Sarmento, welcher bald darauf nach Rom reiste, wo er Cardinal wurde. Dieser führte den S. mit nach Rom, wo er durch die ungeheuren literarischen Schätze dieser Stadt Gelegenheit fand, seine Forscherneigung zu befriedigen. Er wünschte deshalb in dieser Stadt bleiben zu können und hoffte auf Unterstützung, die ihm zwar von verschiedenen Cardinälen zugesagt wurde, aber kaum gehalten zu sein scheint. S. trat in den Orden und nahm den Titel Abbé an. Die bedeutendsten Studien machte er in Bezug auf die Musik der Griechen, und seine Kenntnisse auf diesem Gebiete stehen denen aller seiner Zeitgenossen voran. Philosophisch-mathematisch und sprachlich gebildet und ausserdem vorzüglicher praktischer Musiker, lieferte er, indem er die Resultate seiner Forschungen in einem Buche niederlegte, ein vorzügliches Werk. Es ist in elegantem Latein geschrieben und führt den Titel: »*Francisci Salinae Burgensis abbatis sancti Pancratii de Rocca Scalegna in regno Neapolitano, et in Academia Salmanticensi Musicae professoris, De Musica libri septem, in quibus ejus doctrinae veritas tam quae ad harmoniam, quam quae ad rhythmum pertinet, juxta sensus ac rationis judicium ostenditur et demonstratur. Cum duplici Indice capitum et rerum*« (Salmanticae excudebat Mathias Gastius, 1577, in Fol. Die Ausgabe von 1592 ist dieselbe, nur mit neuem Titel versehen). In Bezug auf die musikalischen Intervallenverhältnisse folgt S. vornehmlich dem System des Boetius. Nach 23jähriger Anwesenheit in Rom kehrte er nach Salamanka zurück und lehrte von da ab an der Universität Musikwissenschaft. Er starb in Salamanka im Februar 1590, 68 Jahre alt.

Salische Lieder, s. Salii.

Sallantin, Antoine, ausgezeichneter Hoboenbläser, entstammte einer Familie, die während des grössten Theils des 18. Jahrhunderts als Musiker an der Kapelle der Grossen Oper beschäftigt waren. Er war der Sohn von Nicolaus Sallantin, ebenfalls Hoboenbläser, und der Neffe von Antoine und Alexandre Sallantin, erstem Flötisten und Contrabassisten an der Oper; auch Charles Sallantin, Violinist an der Opernkapelle, war ein Onkel von ihm, weshalb er auch lange Zeit den Beinamen S. *le neveu* und später, um ihn von seinem Bruder, der auch ins Orchester eintrat, zu unterscheiden, S. *ainé* genannt wurde. Zuerst von seinem Vater unterrichtet, erhielt er später von Fischer bei dessen Anwesenheit in Paris Unterricht. 1773 trat er ins Orchester, welches er während der Revolutionsunruhen verliess, während welcher Zeit er Fischer in London aufsuchte. Nach Paris zurückgekehrt, trat er wieder in die Kapelle der Grossen Oper ein, wo er 1794—1795 in den berühmten Concerten des Theaters Feydeau

wegen seines ausgezeichneten Tones sich oftmals Beifall erwarb. Bei Errichtung des Pariser Conservatoriums wurde er als Lehrer für sein Instrument hinzugezogen.

Salleneuve, Eduard, geboren am 19. Decbr. 1800 zu Königsberg, wo sein Vater, ein geborener Franzose, als Bildhauer lebte. S., anfangs für dieselbe Kunst bestimmt, wandte sich der Musik zu, ging zunächst nach Breslau, wo er den Unterricht Köhler's genoss, und dann nach Berlin, wo er von Pax, Birnbach, Rungenhagen und B. Klein unterrichtet wurde. Er bildete seine gute Tenorstimme aus und galt in der Folge auch für den besten Guitarristen in Berlin. Er wirkte als Clavier- und Gesanglehrer und leitete fünf verschiedene Männergesangvereine länger als 25 Jahre. Seine Compositionen bestehen in ein- und mehrststimmigen Liedern und einigen Instrumentalcompositionen.

Salm, Salmo = ein Psalm.

Salmi concertati — für concertirende Singstimmen in Musik gesetzte Psalmen.

Salmi di compieta — Psalmen, die im Completarium.

Salmi di Terza — Psalmen, die in der dritten der sieben canonischen Stunden gesungen werden.

Salmi per li Defonti — Psalmen für die Verstorbenen.

Salmodie = Psalmodie (s. d.).

Salmeggiare = psalmodiren.

Salm-Dyck, Constance Marie de Theis, Prinzessin von, geboren zu Nantes am 7. Novbr. 1767, erhielt eine glänzende Erziehung und heiratete 1789 in Paris einen Arzt von Ruf, Dr. Pipelet. Sie beschäftigte sich hier viel mit Poesie und Musik. Eine ihrer ersten poetischen Arbeiten war eine vieraktige Oper »*Sappho*«, welche Martini mit Musik versah und welche im Theater Louvois mehr als 100 Vorstellungen erlebte. Sie machte sich durch Vorlesungen ihrer Dramen und Dichtungen, die sie im Athenäum zu Paris hielt, bekannt. Von den Romanzen, deren sie eine Anzahl dichtete und mit Clavierbegleitung versah, seien genannt: »*Conseil aux femmes, le Mechant, la Fièvre, l'Inconstant, etc.*« 1803 heiratete sie den Grafen Salm Dyck, der 1816 den Titel eines Prinzen annahm. Sie starb zu Paris am 13. April 1845.

Salmon, Jacques, Violinist, Componist und Kammerdiener Heinrich III. Königs von Frankreich, in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, schrieb in Gemeinschaft mit dem Componisten Beaulieu die Musik zu dem komischen Ballet »*La Royne*« von Baltazarini. 1575 erhielt er in Evreux in der Normandie den Preis der silbernen Lyra für die Composition des vierstimmigen Gesanges »*Je meurs pensant en ta douceur*«.

Salmon, Thomas, Magister am Trinitatis-College zu Oxford, später Rector zu Mepsall im Herzogthum Bedford, lebte in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Ihm erschien die gebräuchliche Art der Notenschrift zu schwer lesbar, so dass er zunächst für die Laute, Viola und das Clavier eine gemeinschaftliche Schreibart einführen wollte, bei welcher auch die Verschiedenheit der Schlüssel wegfallen sollte. Anstatt der Noten wollte er römische Buchstaben ins Notensystem schreiben, ein Gedanke, der nicht von ihm zum ersten Mal gedacht war. Das Werk, in welchem er seine Ideen erörterte, führt den Titel: »*An Essay to the advancement of Musik, by casting away the perplexity of different cliffs, and uniting all sorts of Musick, lute, viol, violins organ, harpsichord, voice, etc. in one universal character*« (London, 1672, in 8°. »*Bibl. philol.*« p. 976). Walter führt noch von demselben Verfasser an: »*De augenda Musica*« (London, 1667, in 8°), es ist aber wahrscheinlich dasselbe Buch, lateinisch abgefasst. Der Vorschlag, nur einen Schlüssel in Anwendung zu bringen, wurde ein Jahrhundert später von Abbé Cassagne wieder aufgenommen. S. fand in Matthieu Lock einen lauten Widersacher, dem er in einer kleinen Schrift: »*A Vindication of an Essay to the advancement of Music from Mr. Matthew Lock's observations, enquiring into the real nature and most convenient pratice of that Sciences*« (London, 1673, in 8°). Ein drittes Buch desselben Autors: »*A proposal to perform Music in perfect and mathematical proportions*« (London

688) ist mit weitläufigen Anmerkungen von Dr. Wallis versehen. Eine Abandlung desselben Inhalts ist unter dem Titel: »*The Theory of Music reduced arithmetical and geometrical proportions*« ist abgedruckt in »*Transactions philophiques*« (1705).

Saloman, Siegfried, Violinist und Componist, wurde in Tondern in Dänemark gegen 1818 geboren. Sein Vater war Kaufmann, spielte aber Violine und gab dem Sohn die erste Anleitung dies Instrument zu behandeln. Vom zwölften Jahre an erhielt er in Kopenhagen von verschiedenen Lehrern Violin- und von Weise und Siboni Compositionsunterricht. Ein Stipendium, welches ihm das Gouvernement ertheilte, erlaubte ihm Deutschland zu bereisen. In Dessau, wo er als erster Violinist beim Theaterorchester engagirt wurde, nahm er Gelegenheit, bei Friedrich Schneider in der Composition sich noch fortzubilden. 1841 ging er nach Dresden, um bei Lipinsky für die Vervollkommnung des Violinspiels gleichfalls noch Unterweisung zu erhalten. Nach Dänemark zurückgekehrt, hielt er dort Vorlesungen über Theorie der Musik, gleichzeitig vollendete er seine erste Oper »Das Gewitter in Dalekarlien«, welche aufgeführt und beifällig aufgenommen wurde. Dieser Oper folgten »Das Diamantkreuz«, in Kopenhagen, Berlin, Leipzig, Weimar aufgeführt, dann »Die Herzensprobe« und »Das Chor der Rache« (Frankfurt a. M. und Darmstadt). S. unternahm nachdem noch mehrere Reisen durch Russland, Holland, Deutschland, lebte abwechselnd in Brüssel und den rheinischen Städten und folgte dann seiner Gattin, der Sängerin Henriette Nissen (s. u.), nach Petersburg. Gedruckt sind von ihm: »*Romance pour violon avec piano*«, op. 9 (Hamburg, Schubarth). Sechs Lieder für Contraalt oder Bariton mit Piano, op. 2 (ibid.). Sechs idem, op. 6 (ibid.) Mehrere Instrumentalstücke.

Saloman, Henriette, geb. Nissen, Sängerin, geboren gegen 1820 zu Gothenburg in Schweden, wurde in Paris bei Manuel Garcia während dreier Jahre im Gesange ausgebildet. Zuerst am *Théâtre italien* zu Paris engagirt, sang sie nach einander in vielen Städten Italiens, auch in Mailand, Rom und in London, kehrte dann nach Stockholm zurück, bereiste nachdem ganz Deutschland und ganz Russland, bis Sibirien und Odessa, und nahm dann ein Engagement in Petersburg an. Ueberall wurde sie sehr beifällig aufgenommen. In Holland hatte sie sich 1850 mit dem Violinisten Saloman verheiratet, der ihr, wie schon oben gesagt, nach Petersburg folgte.

Salomo, Elias, französischer Geistlicher, lebte im 13. Jahrhundert und verfasste 1274 eine musikalische Abhandlung, betitelt: »*De Scientia artis musicae*«, welche er dem Papst Gregor X. zueignete. Abbé Gerbert, welcher in der Ambrosianischen Bibliothek in Mailand eine Copie dieses Manuscripts vorfand, druckte diese ab in den, von ihm herausgegebenen »*Scriptores ecclesiastici de Musica sacra*« (T. III, S. 16—64). In der Vorrede des betreffenden Werkes nennt sich der Verfasser Elias Salomo »*Clericus de Sancto Asterio Petrigoricensis Diocoesis in Gallia*«.

Salomon (....), in der Provence 1661 geboren, kam jung nach Paris und wurde dort Schüler von Sainte Colombe für die Bassviola, auf welchem Instrument er es zu einer grossen Kunstfertigkeit brachte. Jedoch kam er erst im 51. Lebensjahre dazu, an Stelle von Lemoyne in die Kapelle des Königs aufgenommen zu werden. Die erste Arbeit, durch welche er sich vortheilhaft bekannt machte, war eine Sammlung Motetten, 1703 durch Christoph Ballard veröffentlicht. 1713 am 24. April wurde seine Oper »*Medée et Jason*« mit grossem Erfolg aufgeführt und 1727, 1736 und 1749 wieder aufgenommen. Eine dreiaktige Oper von S. »*Théoné*« ging 1715 in Scene. S. starb zu Versailles 1731.

Salomon, B., Lautenmacher zu Paris, Schüler von Bocquay, lebte gegen das Ende der Regierung Louis XIII. Seine Violinen und Bassviolen waren sehr geschätzt.

Salomon, Heinrich, Sänger und Opern-Regisseur an der Königl. Oper

zu Berlin, ist 1825 zu Leipzig geboren; er erlangte im Conservatorium daselbst seine musikalische Ausbildung und gewann als Violinist eine solche Fertigkeit, dass er öffentlich als Solist auftreten durfte. Der damalige Gesanglehrer des Conservatoriums, Böhme, veranlasste ihn indess nach seinem Austritte aus dem Conservatorium sich der Bühne zu widmen. 1844 wurde er nach einem erfolgreichen ersten Debüt als Sarastro am Leipziger Stadttheater engagirt, ging dann 1847 an das Wiedener Theater in Wien, kehrte aber schon 1848 nach Leipzig zurück und folgte dann 1850 einer Einladung des damaligen Intendanten der Berliner Oper, von Küstner, zum Gastspiel, das dann auch ein Engagement zur Folge hatte. 1852 verliess er indess die Königl. Bühne wieder und ging nach München, kehrte aber 1853 schon wieder, auf Lebenszeit engagirt, nach Berlin zurück, wo er noch, seit einigen Jahren auch als Opernregisseur wirkt. Ausgezeichnetes leistet er als Sänger namentlich noch in der Spieloper.

Salomon, Johann Peter, Violinist, geboren zu Bonn am Rhein um's Jahr 1745, war ursprünglich für die juridische Laufbahn bestimmt, widmete sich aber der Musik und erlangte hauptsächlich als Violinspieler ausgezeichnete Fertigkeit. Auf einer Kunstreise, die er unternahm, hörte ihn in Berlin der Prinz Heinrich von Preussen und stellte ihn bei seiner Kapelle als Concertmeister an. Während der Zeit seines dortigen Aufenthaltes componirte er für das Theater des Prinzen mehrere französische Opern und einzelne Stücke. Sein Geschmack widersprach jedoch der damals herrschenden Richtung eines Graun, Hasse, Quanz u. s. w., so dass er wahrscheinlich aus diesem Grunde seine Stellung aufgab und eine Reise nach Paris und London unternahm. Besonders in der letzteren Stadt fand er eine so günstige Aufnahme, dass er dort bleibenden Wohnsitz nahm und daselbst noch Gelegenheit fand, für die Pflege deutscher Musik vielseitig zu wirken. Er betheiligte sich mit Gallini bei der Errichtung und Leitung der Concerte der philharmonischen Gesellschaft und der »Professional-Concerte« in Hannover-Square und wusste es zu veranlassen, dass in die Programme dieser Concerte viel deutsche, den Engländern noch nicht bekannte Musik aufgenommen wurde. Bei seiner 1790 unternommenen Reise nach Deutschland bewog er Haydn endlich mit ihm nach London zu gehen und dass dieser Londoner Aufenthalt des Meisters zwölf schönste Sinfonien entstehen liess, ist bekannt (siehe den Artikel Joseph Haydn des Lexikons). Salomon's Thätigkeit wurde überhaupt hochbedeutsam für die Pflege deutscher Musik in England. Im August des Jahres 1815 hatte er das Unglück mit dem Pferde zu stürzen; er starb in Folge der Verletzungen, die er dabei sich zuzog, im November desselben Jahres. Sein glänzendes Leichenbegängniss bewies, dass man seine Verdienste zu schätzen wusste. In der Westminster-Abtei wurde er feierlich beigesetzt. Sein Bild ist von Facius, nach einem Oelbilde von Hardy, im Besitz von J. Bland, in Kupfer gestochen. Im Druck erschienen nur sechs Violinsolos seiner Composition zu Paris. Auf der königl. Bibliothek zu Berlin befindet sich das Manuscript eines Oratoriums »Hiskia«.

Salomon, Moritz, Musikdirektor zu Werningerode im Harz, verfasste einen musikalischen Roman, in welchem philosophische Betrachtungen über Musik enthalten sind. Der Titel ist: »Eduards letzte Jahre« (Quedlinburg und Leipzig, Basse, 1826). Von demselben Autor ist auch die kleine Schrift: »Ueber Natorp's Anleitung zur Unterweisung im Singen« (Quedlinburg, Basse, 1820).

Salomon, M., geschickter Guitarrist, geboren zu Besançon um 1786. Im J. 1828 trat er mit der Erfindung eines Instruments hervor, welches er *Harpolyre* nannte. Es war eine Guitarre mit drei Griffbrettern, die mit 21 Saiten bespannt waren. Das mittelste Griffbrett hatte sechs Saiten, gleich der gebräuchlichen Guitarre, das linke mit sieben Saiten war für die Bässe und in Halbtönen abgestimmt, die vom tiefen *e* bis zum *a* des Contrabasses gingen. Das dritte Griffbrett war mit acht Saiten, in *c d e f g a h c* gestimmt, bespannt. Dies Instrument hätte eine Vervollkommnung der vielbeliebten Guitarre sein können,

loch glückte es, trotzdem der Erfinder eine Methode zur Behandlung des *arpichords* drucken liess, nicht, es in Aufnahme zu bringen. Eine zweite rfindung, ein Instrument, welches er *Accordeur* nannte, und welches so einrichtet war, dass durch dasselbe jede beliebige Intonation angegeben werden nnte, machte ihm dasselbe Herzeleid, nicht gewürdigt zu werden. Nach einem ngeren Aufenthalt in Paris im Interesse seiner Sache, kehrte er niederschlagen, Zeit und Geld verschwendet zu haben, nach Besançon zurück, wo 45 Jahre alt am 19. Febr. 1831 starb. Gedruckt sind von ihm: *Douze diversements pour la guitare*, op. 1 (Paris, Launer). *Valses pour la guitare*, op. 2 oid.). *Airs varié pour la harpe* (Paris, Janet).

Salomonischer Knoten heisst eine Curiosität, ein Canon von Valentin, in arpurg's Abhandlung von der Fuge für 96 Stimmen auf 24 Chöre, nach rcher sogar für 512 Stimmen auf 138 Chöre gesetzt.

Salpinorganon, ein von den Instrumentenmachern van Oekelen und Sohn Breda erfundenes Instrument, aus 20 Trompeten mit vollständiger Janitharenmusik bestehend, bei dem die Töne durch ein Walzenorgelwerk hervorbracht werden.

Salpinx (*Σάλπινξ*), die Trompete der alten Griechen. Nach Eustachius b es folgende 6 Arten: a) Argivische oder gerade Trompeten, eine ungeir 2 Fuss lange Röhre in konischer Form, an dessen Ende sich eine Schallirze wie bei unseren Trompeten befand. Das Instrument kommt mit dem asosra der alten Hebräer überein. b) Aegyptische oder krumme, das hofar der Hebräer. c) Celtische oder gallische, Carnys genannt, hoch und neidend an Klang, mit einer in Form von Thierschnauze gearbeiteten Schallirze. d) Paphlagonische, in Gestalt eines Ochsenkopfs, von starkem, obem Klange. e) Medische, aus Schilfrohr, von tiefem Ton. f) Tyrrhesche, aus Metall, hell von Klang.

Salpius, Johann, deutscher Autor einer lateinischen Dissertation, betitelt: *issertatio de musica imprimis antiqua«* (Neu-Ruppin, 1714, in 4°, 32 S.).

Saltarello (vom lat. *saltare*, hüpfen, springen, tanzen) bezeichnet eierlei: a) in italienischen Tänzen des 15. und 16. Jahrhunderts den stets Tripeltakt gehenden zweiten Satz, welchen man auch *secunda pars*, oder *portio* überschrieben findet und in Deutschland den Nachtanz und Springnz nannte. Alle jene alten Tänze bringen eine Melodie im geraden Takte ersten Satz *(prima pars)*; darauf wird dieselbe Melodie in den dreitheiligen kt umgewandelt, und in dieser rhythmischen Umwandlung hiess sie eben *tarello*, Springtanz. b) Denselben Namen führt aber auch ein italienischer, sonders bei den Römern noch üblicher Volkstanz, der nach einer ganz enen Melodie im $^2/_4$ Takte rasch und hüpfend, mit immer wachsender nnelligkeit ausgeführt wird. Gewöhnlich tritt dazu nur ein Paar an, von n die Tänzerin fortwährend die Schürze hält, während der Tänzer die Manine spielt und gewöhnlich dazu singt. (Das Tanzlied selbst wird wohl auch *tarello* genannt.) Die Bewegungen dabei sind unendlich mannigfach, aber n gewissen Gesetzen geleitet, und die natürliche Grazie des römischen Volks t diesem Tanze, der eine Art Tarantella ist, einen besonderen Reiz. c) Fälschn nennt man *Saltarello* auch eine gewisse Notenfigur im Tripeltakt, davon die te Note punktirt ist, welche hüpfende Figur aber richtiger *Salteretto* (s. d.) ssen muss.

Salterelli, die Tangenten beim Pianoforte.

Salteretto, ital. Name für die Notenfigur ♩.♪♩ oder ♩. ♪ ♩, also für eine ingende Tripelbewegung, darin die erste der drei Noten einen Punkt hat. e Figur, zuweilen fälschlich *Saltarello* genannt, kann im $^3/_8$ und $^3/_4$, sowie im nbinirten $^6/_8$ und $^6/_4$ Takte vorkommen.

Salteire, bei den Menestrels des 12. und 13. Jahrhunderts das Instrument, lc-es Psalterium, ital. *Salterio* heisst.

Salterio, italienischer Name für Psalter, Psalterium. Bonanni unterscheidet folgende 3 Arten, davon er in seinem »*Gabinetto armonico*«, p. 11 106 und 104 Abbildungen gibt: a) *Salterio persiano*, persisches Hackbrett, ein dreieckiges, mit 6 Saiten bezogenes Saiteninstrument, das mit den Fingern gerissen oder mit dem Plektrum geschlagen wurde und dem alten Psalterium gleicht. b) *Salterio tedesco*, deutscher Psalter, ist das gewöhnliche Hackbrett. c) *Salterio turchesco*, eine Art kleiner, liegender Harfe, viereckig, mit vielen Drahtsaiten bezogen, die stets mit den Fingern gerührt werden. Es war ehedem bei den Frauenzimmern in der Türkei beliebt. Die Spielerinnen haben es vor sich liegen.

Salulini, Paolo, Kapellmeister der Kathedrale von Sienna, geboren in dieser Stadt 1709. Nach erlangten Vorkenntnissen ging er nach Bologna, um die berühmte Schule unter P. Martini daselbst zu besuchen. Nach Sienna zurückgekehrt, war er während einiger Jahre erster Violinist der Oper, bis er im Mai 1765 die Stelle des Kirchenkapellmeisters erhielt. Er componirte die vollständige gottesdienstliche Musik für alle Sonn- und Festtage des Jahres in einem seiner Zeit modernen Stil. Ein Requiem, bei Gelegenheit des Todes des Kaiser Franz I. geschrieben, zeigt ihn ebenfalls als verdienstvollen Componisten. S. starb am 29. Jan. 1780.

Salvador, Joseph, Dr. med., wurde 1796 in Montpellier als Sohn von israelitischen Eltern geboren. Er verfasste ein bemerkenswerthes Buch: »*Histoire des institutions de Moïse et du peuple hebreu*« (Paris, Ponthieu, 1828, 3 Bände in 8°). Im dritten Theile, S. 127 ff., giebt er eine Beschreibung hebräischer Instrumente, welche in einigen wesentlichen Punkten abweicht von den Beschreibungen, die vor ihm von diesen Instrumenten geliefert wurden.

Salvador, Daniel, Professor der Musik zu Bourges, wo er geboren wurde, verfasste das nachgenannte Buch: »*Grammaire philharmonique, ou cours complet de musique contenant la pratique et la théorie de la mélodie et de l'harmonie*« (Bourges, de l'imprimerie de Manceron, 1837—1838, 2 Bände, in 4°).

Salvai, Maddelana, italienische Sängerin, welche um die Mitte des 18. Jahrhunderts glänzte. 1716 bis 1719 war sie in Kassel mit 1060 Thlr. Gehalt engagirt, worauf sie nach London ging, wo sie mit 700 Pfd. Sterl. Jahresgage engagirt wurde. Sie war Altistin, sang aber auch in der grossen Oper die Hauptpartien, wofür sie jedesmal ein Geschenk erhielt.

Salvator, Giovanni, Geistlicher und gelehrter Musiker, war Lehrer am Conservatorium Pietà di Turchini und königl. Kapellmeister in Neapel gegen Ende des 17. Jahrhunderts. Responsorien für das Todtenamt und für die heilige Woche sind von seinen Compositionen bekannt.

Salvator Rosa, s. Rosa, Salvator.

Salvatori, Dominico, Kirchencomponist, 1748 am 5. April zu Modena geboren. Im Jesuitencollege dieser Stadt erzogen, empfing er Musikunterricht von Gigli, dem Hofkapellmeister, und besuchte später auf Kosten des Herzogs von Modena, nachdem er Beweise seiner Begabung gegeben hatte, das Conservatorium San Onofrio in Neapel. Mehrere Messen, die er componirte, gaben aufs Neue Zeugniss seines Talentes. Er wurde nach Modena zurückgerufen und erhielt eine Kapellmeisterstelle. Eine grosse Messe, gesungen in der Kirche Santa Maria della Pomposa am 24. April 1774 bei der Enthüllungsfeierlichkeit des Standbildes Franz III., machte allgemein Eindruck, war jedoch die letzte Arbeit des Künstlers, der an der Brustkrankheit, erst 26 Jahre alt, am 25. Octbr. 1774 starb.

Salve regina heisst nach den Anfangsworten die Antiphone an die Jungfrau Maria: »*Salve Regina, Mater miseriordiae*« (»Sei gegrüsst, Königin, Mutter der Barmherzigkeit«), welche in der katholischen Kirche in der Zeit vom Trinitatisfeste bis zum ersten Advent-Abend nach dem Completarium täglich recitirt wird. Sie wurde im 11. Jahrhundert gedichtet, doch ist noch nicht erwiesen, von wem. Es werden Peter von Monrose, Adhemar von Po-

n und Hermanus Contractus als Dichter genannt. Die Schlussworte: »*O ens, o pia, o dulcis virgo Maria*« (»O du holde, du milde, du süsse Jung- Maria«) sollen von Bernardus von Claravallis hinzugedichtet worden . Auch in der protestantischen Kirche fand sie Eingang, auf Christus gedichtet.

Salvi, Lorenzo, ausgezeichneter Tenor, in Bergamo 1812 geboren, betrat 2 in Rom zum ersten Mal die Bühne. Er sang zwei Jahre später in pel, ferner in Venedig, Padua und Wien. Seine Stimme war nicht gross, r gut geschult, auch sang er mit Geschmack, so dass er in Moskau und ersburg, wohin er 1846 ging, grossen Erfolg erreichte, der sich in London, in er 1848 kam, noch steigerte. 1851 kehrte S. nach Italien zurück.

Salvi, Matteo, Componist, wurde ebenfalls zu Bergamo gegen 1815 ge- n und machte daselbst bei Meyr seine Musikstudien. Von den drei Opern, er componirte, »*La Prima Donna*«, 1843 in Wien aufgeführt, »*Lara*« (am ater della Scala in Mailand) und »*I Burggravi*« (1845 an demselben Theater) e nur »*Lara*« Erfolg, von welcher auch bei Riccordi in Mailand Arien und tte erschienen, die beiden andern fielen durch.

Salzitti, Scipio, Madrigalencomponist des 16. Jahrhunderts, lebte zu ua. Die von ihm bekannten Compositionen sind: »*Madrigali a 5 voci. o primo*« (Napoli, Vitali, 1607, in 4°). »*Madrigali a 5 voci. Libro secondo*« d. 1610, in 4°). »*Canzonette a tre voci. Libri* 1, 2, 3, 4« (ibid. 1605 bis 7, in 4°).

Salzmann, Carl Gottfried, in Wien am 8. Novbr. 1797 geboren, erhielt siebenten Jahre an Musikunterricht; als er mehr vorgeschritten war, auch eitung von Salieri. 1821 wurde er Lehrer des Clavierspiels am Wiener servatorium. Von seiner in Wien 1839 aufgeführten Oper »Richard Mack- « sind die Ouvertüre und einige Arien gedruckt erschienen, ausserdem Sonaten und Variationen für Clavier und Quartette für Streichinstrumente.

Samber, Johann Baptist, Magister, Organist an der Dom- und Stifts- he zu Salzburg und Kammerdiener des Erzbischofs daselbst in den ersten en des 18. Jahrhunderts. Er gab heraus: »*Manuductio ad organum*, oder eitung zur edlen Schlagkunst, durch die höchst nothwendige Solmisation« zburg, 1704, 4°). »Fortsetzung dieses Werkes, bestehend in vier Anwei- gen« (ebend. 1704, 4°, 7 Bogen mit Kupfern). Es ist hierin von der Appli- r, von der Kenntniss und dem Gebrauche der Orgelregister, von dem rakter verschiedener Stücke, als Allemanden, Couranten u. s. w. und von Composition die Rede. Eine andere Abhandlung von Samber ist: »*Eluci- o musicae choralis*, das ist gründlich und wahre Erläuterung oder Unter- ung, wie die edle Choralmusik fundamentaliter denen wohlgegründeten eln mit leichter Mühe möge erlernet werden« (Salzburg, 1700, klein in blong).

Sambiut. Im »Tristan« (v. 7563—72) kommt der Name dieses Saiten- ruments vor. Als nämlich Tristan vor dem König Marke alle Instrumente, er spielen kann, aufzählt, nennt er zuletzt das Sambiut. »Was ist das?« t der König. »Das beste Saitenspiel, das ich kann,« erwidert Tristan. der Frage geht hervor, dass damals (13. Jahrh.) dieses Instrument noch g gekannt war. Ueber seine Beschaffenheit wissen wir nichts Näheres. halte es für ein der Sumbuca verwandtes Instrument und zwar für das dem arabischen Santir entstandene neue Psalterium, also für ein hackbret- es Instrument. Ambros vermuthet dagegen ein lautenartiges Instrument. Stelle aus »Tristan« mag hier folgen:

Mich lêrten Parmenien
videln unde symphonien;
harphen unde rotten
daz lêrten mich Gâlotten,
zwene meister Gâloise
mich lêrten Britûnoise,

die waren ûz der stat von Lut
rehte liren unde sambiut.
„Sambiut, waz ist daz, lieber man?“
„„Daz beste seitspil, daz ich kan.““

F. M. Böhme.

Sambuca. Ueber diesen im Mittellatein gebrauchten Ausdruck, sowie üb das mittelhochdeutsche *sambuke*, *sambut* und *sambiut* gehen die Meinungen u Erklärungen der alten Schriftsteller weit auseinander und sind bis jetzt d Archäologen und Philologen verschiedener Ansicht. Jedenfalls hat das Wo zu verschiedenen Zeiten ein verschiedenes Instrument bezeichnet, was in d musikalischen Archäologie gar nichts Seltenes ist. — Auf germanischen Urspru weist das Wort nicht zurück: das klangverwandte althochdeutsche *sambûh* u *sambuoh* soll eine Sänfte, eine Art verhängter Frauen- und Kriegswagen b zeichnen. Ebensowenig ist es vom altfranzösichen *sambue* (Pferdedecke) abz leiten. — Offenbar war es dasselbe Instrument, das bei den Griechen *Samby* (σαμβυκη) hiess und von den Assyrern und Chaldäern herstammt, wo es a chaldäisch *Sabecca* hiess (s. Ambros, »Gesch. d. Mus.«, I, 181). Freili sind wir über die Gestalt der *Sambyke* völlig im Unklaren. Athanäus (lib. X sagt, sie sei mit der Pektis und dem Lyrophönix dasselbe Instrument und ge er dann auf die ebenfalls *Sambuca* genannte Belagerungsmaschine über, d einem Schiffe mit Mastbaum und Strickleiter glich. Nach Euphorion (h Athanäus, lib. XIV, citirt) war die *Sambyke*, eine Erfindung der Parther u Troglodíten, ein Instrument von dreieckiger Gestalt, mit vier Saiten bezoge die an Stärke und Länge verschieden waren, harmonisch gestimmt wurden u einen starken Ton von sich gaben. Das Spiel geschah durch Reissen d Saiten, entweder mit den Fingern oder mittelst Plektrum. Besonders v Frauen wurde die *Sambyke* gespielt. Diese kam zu den Römern, welche *Sa bucistriae* (wie sie die Sambucaspielerinnen nannten) aus Athen komm liessen, um sich bei ihren Mahlzeiten und Gelagen ergötzen zu lassen. Livi und Plautus zählen die *Sambucistriae* zu den gewöhnlichen Psalterspielerinn *(Psalteriae)* und scheint die *Sambuca* später bei den Römern mit dem dreieckig Psalter mehr Aehnlichkeit erhalten zu haben. Nach Polybius' Aussage ha die musikalische *Sambuca* wieder Aehnlichkeit mit einer Strickleiter, wah scheinlich einen Hals mit Bünden; somit wäre sie ein Griffbretinstrume gewesen. Aber Aristides Quintilianus (bei Meibom, II, p. 101) nen die *Sambyke* ein Instrument, dessen kurze und hochgestimmte Saiten ein scharfen, hellen Klang und einen gewissermassen weibischen Charakter habe War es vielleicht gar die flachliegende ninevitische Harfe, deren höchste Tö allerdings durch sehr kurze, in der Spitze des Triangels angebrachte Sait hervorgebracht wurden? Möglich.

Eine deutliche Vorstellung von der *Sambyke*, wie von vielen andern I strumenten, können wir aus den alten Schriftstellern nicht gewinnen, da s zu unbestimmt sind und denselben Namen auf wesentlich verschiedene Instr mente anwenden. So viel scheint festzustehen: bei den Griechen und Röme war die *Sambyke* und *Sambuca* ein Saiteninstrument mit Metallsaite meist in Dreieckform und, da es stark klang, mit Resonanzkaste versehen. Ein beglaubigtes Monument der *Sambyke* ist uns nicht hinterlass Ein wunderlich geformtes Saiteninstrument, das unter dem Namen *Sambuca* einer lateinischen Handschrift des neunten Jahrhunderts sich gefunden u bei Strutt (Altengland) abgebildet ist, kann nichts beweisen, da es doch n als Phantasie eines Mönchs, gefertigt nach der altgriechischen Beschreibu angesehen werden muss.

Was war die *Sambuca* des Mittelalters? Bald ein Blasinstrume bald und in späterer Zeit stets ein citherartiges Saiteninstrument. Wä bei geschichtlichen Dingen aus Wortähnlichkeit auch sicher auf die Aehnlic keit der damit bezeichneten Gegenstände zu schliessen, so würde man, v

eichlaut des Wortes *sambucus* (Hollunder) geleitet, gewiss bei *Sambuca* zunächst r an eine Hollunderpfeife denken. Wirklich findet sich in einem alten ossar (s. »Fundgruben« 1, 368) unter Artikel *vloyt* die *Sambuca* als eine tenart aus der Röhre des schwarzen Hollunders erklärt. (»*Sambuca vel sam-us est quaedam arbor parva et mollis s. hollundirbaum, unde haec sambuca quaedam species symphoniae, qui fit de ille arbore.*«) Ebenso zählt schon Isidor Sevilla die *Sambuca* zu den Blasinstrumenten, indem er sagt: »Es ist die *mbuca* bei den Musikern eine Species der Symphonie; denn sie ist eine Art brechliches Holz, daraus die Pfeifen zusammengesetzt werden.« (»*Sambuca in sicis, species est symphoniarum. Est enim genus ligni fragilis, unde et tibiae ponuntur.*« Isidor, lib. 2. orig. cap. 20, apud Ducange VI, 53.) — Im tern Mittelalter war die *Sambuca* ein citherartiges Saiteninstrument. r lombardische Grammatiker Papias um 1053 schreibt in seinem 1476 zu iland zuerst gedruckten Glossar: »Die *Sambuca* ist eine Art Bauerncither.« *., genus cythera rusticae.*«) An dieser Erklärung halten alle spätern Wörter-her fest. So sagt z. B. Matth. Martin in seinem philol. Lexikon (citirt bei lther, 1732): »*Sambuca*, lat., *Sambuque*, frz., *σαμβύκη*, gr., *Campona*, span., ein ieckiges, mit Drahtsaiten bezogenes Instrument, so die Deutschen Hack-et zu nennen pflegen. — Dass *sambûke (sambut)* auch eine Pauke bezeichne, W. Wackernagel's Wörterbuch sagt und schon bei M. Prätorius eine Schellen-mmel als *Sambuke* figurirt, fehlt noch zur Verwirrung. Mit Grimm (Wörter-h, Art. *bauke*) den mittelhochdeutschen Ausdruck *pûke, bûke* für Pauke von *nbuke* herzuleiten, halte ich für einen Irrthum. Unbegreiflich aber ist, wie ussemaker (s. Didron, »*Annales*«, IV, Ab. 34) die *Sambuca* gar mit *Saque-e* (Zugposaune) für identisch halten konnte. — Bemerkt sei noch, dass das *mbiut*, welches im »Tristan« vorkommt, mit der *Sambuca* verwandt war.

F. M. Böhme.

Sambucistriae, *Psalteriae*, hiessen bei den Römern die Frauen, welche stmähler und Feste durch ihr Saitenspiel verschönten.

Samin, Wulfrano, Spanischer Componist des 16. Jahrhunderts, ist durch e vierstimmige Messe bekannt: »*Ad imitationem moduli Sancti Spiritus*« aris, Adrian Le Roy et Robert Ballard, 1558, in Fol. max.).

Sammartini, auch **San Martini,** Giovanni Battista, talentvoller Com-nist, wurde zu Mailand gegen Anfang des 18. Jahrhunderts geboren. Von nem Bildungsgange weiss man nur, dass er in der Musik sein eigener Lehrer wesen sei und dass er vermöge seiner Begabung viel und auch schon früh nponirte. Für die Instrumentalmusik schien er besonders veranlagt, welches grosse Zahl seiner Quartette, Trios und Sinfonien beweist. Man hat in n Stile seiner Sinfonien Aehnlichkeit mit dem der ersten Werke Haydn's unden, so dass Mysliweczeck, als er in einem Concert in Mailand eine nfonie von S. hörte, ausrief: er habe den Vater des Haydn'schen Stils ge-den. Graf Harrach brachte zuerst Werke von S. nach Wien, wo dieselbe d beliebt wurde. Musikfreunde Wiens, in erster Reihe Fürst Esterhazy, schafften sich neue Werke von S. und liessen sie in Wien ausführen, der tgenannte Kunstfreund liess sogar dem S. durch seinen Bankier für eine e Sinfonie eine bestimmte Summe anbieten. Aber trotz dieser Umstände l obwohl S. Organist an mehreren Kirchen und Kapellmeister am Frauen-ster Santa Maria Madelena war, waren seine äusseren Glücksumstände wenig stig, wozu vielleicht eine gewisse Sorglosigkeit, die ihm in allen Stücken en gewesen sein soll, beigetragen haben mag. Seine Compositionen sollen weilen wohl auch davon Zeugniss geben, aber auch vielfältig sein reiches findungsvermögen bekunden. Die Zahl seiner Compositionen ist gross, is will aus einer Notiz auf dem Manuscript einer seiner Messen ersehen en, dass die Zahl 2800 erreicht. Im Druck erschienen: »Sechs Trios« 67 in London). »Vierundzwanzig Sinfonien« (bei Leclerc in Paris). »Sechs n Trios und Nocturnes für Flöte und Violine«. — In Amsterdam erschienen

unter demselben Namen Trios für zwei Violinen und Bass. Er lebte und sta in wenig günstigen Glücksumständen.

Sammartini, auch **San Martini,** Josefo, ausgezeichneter Hoboenbläse der ältere Bruder des Vorigen, zu Mailand ebenfalls Anfang des 18. Jahr hunderts geboren, erwarb sich auf seinem Instrument bedeutenden Ruf. 172 begab er sich nach London, wo er bleibenden Aufenthalt nahm und in de Dienst des Prinzen von Galles trat. Die von ihm gedruckten Werke sind »Sechs Concertos für die Hoboe« (1738). »Zwölf Sonaten für zwei Hoboe und Bass«. »Sechs Sonaten für zwei Flöten«. Nach seinem Tode, der i London 1740 erfolgte, erschienen: Acht Ouvertüren und sechs grosse Concert

Sammartini, auch **San Martini,** Pietro, Musiker des 17. Jahrhunderts stand im Dienst des Grossherzogs von Toskana und veröffentlichte Folgendes »*Motetti a voce sola*«, op. 1 (Florenz, 1635, in 4°). (Neue Auflage: Venedig Bartholomé Magni, 1639). »*Salmi brevi a 4 voci concertati*« (Venedig, Gardano 1644, in 4°). »*Motetti a 2, 3, 4 e 5 voci con le titanie della Beata M. V. 6 voci*«, op. 4 (Venedig, Bart. Magni, 1642). »*Motetti a 1, 2, 3, 4 e 5 voci*« (ibid. 1643). »*Salmi a otto voci concertati, con sacri ripieni*« (ibid. 1643).

Sampieri, le marquis Franc., kunstsinniger Dilettant und Componist Ehrenmitglied der philharmonischen Gesellschaft zu Bologna, seiner Vaterstadt in welcher er gegen 1790 geboren wurde. Hier lebte er, Kunst und Künstler fördernd, bis er 1848 Bologna mit Paris vertauschte. Von seinen Opern kamen zur Aufführung: »*Oscar e Malvina*« (1816 in Mailand); »*Valmiro e Zeida*« (1821) und »*Foresta d'Ostropol*« (1822 in Neapel). In Bologna, Florenz und Ferrara noch einige andere Opern. Er starb in Paris 1863.

Samponia, die Sackpfeife der Hebräer; gleichbedeutend und älter ist *Sumphoneia* und das altitalienische *Zampogna* (s. d.).

Samson, oder **Sampson** (...), Musiker des 16. Jahrhunderts, lebte in Deutschland vor 1550. In den vier nachgenannten Sammlungen sind Compositionen von ihm enthalten: 1) »Erster Theil. Ein Auszug guter alter und newer Teuscher Liedlein etc.« (Nuremberg, J. Petrejus, 1539, in 4°). 2) »*Novum et insigne opus musicum sex, quinque et quatuor vocum, etc.*« (Noribergae, arte Hieronymi Graphei, 1537, in 4° obl.). »*Selectissimarum Motetarum partim quinque, partim quatuor vocum, tomus primus*« (ibid. 1540). »*Bicinia gallica, latina et germanica et quaedam fugae, Tomi duo*« (Vitebergae, apud Georg Rhaw, 1545, klein in 4° obl.).

Samuel, Adolphe, Componist und Professor der Harmonielehre am königl. Conservatorium zu Brüssel, ist in Liège am 11. Juli 1824 geboren. Er sollte sich eigentlich der Malerkunst widmen, fühlte sich aber mehr für die Musik bestimmt und folgte diesem Zuge. Er trat 1832 zu Liège ins Conservatorium und konnte nach drei Jahren bereits öffentlich als Clavierspieler auftreten. 1839, nachdem seine Eltern nach Brüssel übersiedelt, liess er sich auch hier, und zwar in einem Concerte, in welchem Mlle. Garcia (Viardot) und de Beriot mitwirkten, mit Beifall hören. Um hauptsächlich Compositson zu studiren, besuchte er noch vier Jahre das Brüsseler Conservatorium und erhielt mehrfach Preise, im Jahre 1845 den ersten Preis für Composition, wodurch er in den Stand gesetzt war, eine Studienreise durch Italien und Deutschland zu machen. Eine einaktige komische Oper »*Madelaine*«, Text von Scribe, wurde nach seiner Rückkehr 1849 im Theater Royal aufgeführt. Er widmete sich zwar von dieser Zeit an mehr dem Unterricht, da er nach dem Tode seiner Schwester seine Eltern zu unterstützen hatte, componirte aber noch zwei grosse und eine komische Oper, zwei Sinfonien, von denen eine 1858 im Concert des Conservatoriums aufgeführt wurde, und viele kleinere Sachen. Die Cantate, welche S. im Auftrag der Regierung zur Einweihung der Congresssäule componirte, wurde zweimal während der Nationalfeste im September 1859 durch zweitausend-zweihundert Sänger und dreihundert Instrumentalisten ausgeführt. In demselben Jahre wurde S. als Professor an der königl. Musikschule angestellt.

edruckt von ihm sind: »*Hymne funéraire a trois voix*« (Bruxelles, Katto). *Quatre motets pour des voix égales*« (ibid.). »*Trois choeurs pour des voix hommes*« (ibid.). »*Quatre choeurs pour des voix de femmes*« (Bruxelles, Meynae). lavier- und Gesangstücke. Arie aus der ungedruckten Oper: »*Les deux Prétendants*« (Bruxelles, Schott). Ein Lehrbuch: »*Cours d'harmonie pratique et l'accompagnement de la basse chiffrée*« (ibid.).

Samuel, Caroline, des Vorigen Schwester, geboren am 1. Novbr. 1822, ildete sich am Conservatorium zu Liège zu einer vorzüglichen Pianistin, die benfalls die ersten Preise für Clavierspiel und Composition erhielt. Sie widmete sich aus Rücksicht für ihre Eltern hauptsächlich dem Unterricht und starb, 9 Jahr alt, am 15. März 1851 an der Brustkrankheit. Einige ihrer Compositionen sind bei Lahou in Brüssel erschienen.

Sanadon, Noel Etienne, Jesuit, geboren am 16. Febr. 1676, lehrte die Rhetorik zu Caen und Paris, war Erzieher des Prinzen Conti und wurde 1728 Bibliothekar des Collegs Louis le Grand. Er starb 1733. Man hat von diesem Gelehrten eine Uebersetzung der Gesänge des Homer ins Französische, nebst Anmerkungen und kritischen Abhandlungen von P. Cerceau. Diese behandeln die beiden Verse der neunten Ode des fünften Buches von Homer und die Frage: »Ob den Alten die Harmonie bekannt war?«

Sanai, eine Pfeife oder Flöte der Perser mit 15 Tonlöchern. Sie ist oben nger als unten und wird mit einem aus Palmblatt gefertigten Mundstück ngeblasen, das an einem kupfernen Röhrchen befestigt ist, welches in der bern Oeffnung der Röhre steckt.

Sances, Giovanni Felice, Componist, geb. zu Rom Anfang des 17. Jahrhunderts, lebte in Wien und trat 1655 als zweiter Kapellmeister in die Dienste Kaiser Ferdinand III., um unter der Regierung Leopold I. zum ersten zu avanciren. 1670 wurde die Oper »*Aristo mene Messenio*« von seiner Composition ufgeführt. Gedruckt sind: »*Motetti a quattro voci*« (Venedig, 1638). »*Capricci poetici*« (ibid. 1649). »*Salmi brevi a quattro voci concertati*«. »*Motetti a voce sola con basso continuo*«. »*Motetti a* 2, 3, 4 *e* 5 *voci con basso continuo*«. »*Trattentimenti musicali per camera a* 2, 3, 4 *e* 5 *voci*«. »*Libro primo, opera sesta*« in Venedig, app. Franc. Magni, 1657, in 4°). »*Motetti a* 2, 3, 4, 5, 6, 7 *e* 8 *voci*«. »*Antiphonae sacrae B. M. V. per totum annum*«. Das Todesjahr ist nicht bekannt. ≈ 1678, s. J. H. Schmelzer

Sancey, L. S., Verfasser einer Schrift: »*Tachygraphie musicale ou l'art d'écrire la musique aussi promptement que l'éxecution*« (Strassburg, imprimerie de Mainberger, 1846, in 8°, 20 S.).

Sanchez, D. Ventura, spanischer Componist, zu Madrid im Anfang des 19. Jahrhunderts geboren, von welchem folgende Opern zur Aufführung gelangten: 1840 in Madrid die spanische Oper »Die Verschwörung zu Venedig«; 1842 zu Cadix und Sevilla »*Iginia d'Asti*« und 1850 und 1854 in Cadix und La Mago »*Malek-Adel*«.

St. Peter und Paul nannte der berühmte Geiger Viracini seine beiden Geigen von Marcus Stainer, welche an Tonfülle alle andern italienischen Geigen übertroffen haben sollen. Bei einem Schiffbruch, den Viracini auf der Reise von London nach Italien 1746 erlitt, gingèn die beiden Geigen verloren.

Sanctus heisst, nach dem Anfangswort, der vierte der feststehenden Gesänge der Messe; er wird durch die *Praefation* eingeleitet und geht der Wandlung vorauf. (S. *Missa.*)

Sanden, Bernhard von, Dr. der Theologie, Professor, Bischof in Preussen und Oberhofprediger in Königsberg, geboren zu Insterburg in Preussen am 4. Octbr. 1636, studirte in Königsberg, Leipzig, Tübingen und Strassburg und machte, ehe er die obigen Aemter erhielt, Reisen durch England und Frankreich. Er ist der Verfasser mehrerer theologischen Schriften und liess auch 1720 eine Predigt drucken, die er bei Gelegenheit der ersten Kirchenmusik, welche der nach Königsberg berufene Musikdirektor Neidhardt dort aufführte,

hielt. Der Titel der drei und einen halben Bogen starken Schrift lautet: »Dass die Kirchenmusik, wenn solche wohl und christlich eingerichtet ist, eine Gabe Gottes sei, zu Gottes Dienst und Ehren zu gebrauchen, hat in einer einfältigen Predigt Dom. XXII p. Trin. 1720, da der von seiner Majestät allergnädigst bestellte Kapellmeister, S. T. Herr Johann Georg Neidhardt, seine erste Musik in der Residenz-Kirche abgelegt, vorgestellt und auf Ansuchen in den Druck gegeben u. s. w.« In der »Ehrenpforte«, S. 300—306, ist der Inhalt dieser Rede angegeben.

Sander, F. S., geboren zu Dlabacz in Böhmen gegen 1760, liess sich in Breslau als Musiklehrer nieder und starb daselbst 1796. Von seinen Compositionen seien angeführt: »Drei Clavierconcerte mit Orchester« (Breslau, 1783). »Sechs Claviersonaten«, zwei Folgen (ibid. 1785). »Sechs leichte Sonaten« (ibid. 1786). »Das Gebet des Herrn nach Klopstock nebst einigen Liedern moralischen Inhalts« (Breslau, 1786). »Der Triumph, Prolog mit Gesang zum Todestage des Königs«, 1795 in Breslau im Theater aufgeführt. »Don Silvia von Rosalva«, im herzogl. Theater in Oels aufgeführt 1797 (Manuscript). »Claviersonaten auch mit Violinbegleitung« (Breslau). »Gründliche Anweisung zur Fingersatzübung für Clavierspieler« (Breslau, 1791, in 4° obl.).

Sanderson, Jacob, geboren 1769 zu Workington in der Grafschaft Durham, lebte in London als Direktor eines Circusorchesters. Er schrieb die Musik zu mehr als 160 Pantomimen und Balletten. Bei Clementi in London erschienen im Druck viele englische Gesänge und Violinsolos seiner Composition. Er starb zu London 1841.

Sandoni, Francesca, Cuzzoni, berühmte Sopransängerin, Gattin des Claviervirtuosen und Componisten Sandoni, wurde in Parma 1700 geboren. Die Natur hatte ihr eine schöne Sopranstimme verliehen, die bis zum dreigestrichenen *C* reichte, und diese war durch den Gesanglehrer Franc. Lanzi aufs Vorzüglichste ausgebildet. Ihr Vortrag wird als ungemein schön und ungekünstelt bezeichnet, so dass sie gleich beim ersten Auftreten alle Herzen gewann. Man nannte sie in Italien, wo sie ihre ersten Triumphe feierte, »die goldne Lyra«. Bald jedoch gewann man sie für London, wo sie 1722 in der Händel'schen Oper »*Otho*« zum ersten Mal erschien. Auch hier erfreute sie sich während vier Jahren der allgemeinsten Bewunderung; selbst Händel trug ihrem Talente insofern Rechnung, als er die, für sie bestimmten Partien so einrichtete, dass sie sich am vortheilhaftesten darin zeigen konnte. Dies alles muss sie aber übermüthig gemacht haben, was sie durch ein hochfahrendes und eigensinniges Betragen an den Tag legte; sie weigerte sich sogar, in der Oper »*Otho*« die Arie »*Falsa Imagine*« zu singen, die Sorgfalt, die Händel der Sängerin oftmals bewiesen, ganz vergessend. Dieser aber liess sich dadurch nicht einschüchtern, er sagte ihr: wie er wohl wisse, dass sie ein Teufel sei, er aber wolle ihr zeigen, dass er Beelzebub sei, und dabei drohte er ihr, indem er sie umfasste, sie zum Fenster hinaus zu werfen, sobald sie nicht augenblicklich gehorche. Händel trat später mit der Faustina in Unterhandlung, die auch 1726 als Rivalin der Cuzzoni auf der Scene erschien, und obwohl nun dieser die ganze Protektion des grossen Componisten zugewandt war, so blieb die Bewunderung des Publikums doch getheilt und war von der Cuzzoni nicht ganz abzulenken. Endlich entschloss sich doch die Letztere, das Feld zu räumen, sie ging auf den Rath des österreichischen Gesandten, eines ihrer Bewunderer, nach Wien. Nachdem sie hier am Hofe mit Beifall gesungen hatte, verlangte sie ein so aussergewöhnliches Honorar als Bühnensängerin, dass man ihr dasselbe nicht bewilligen konnte, worauf sie sofort wieder abreiste. Von hier aus ging sie nach Italien, dann nach Holland, gerieth nun aber in Schulden, und es heisst, man habe sie hier aus dem Gefängniss ins Theater und Abends aus dem Theater wieder ins Gefängniss geführt, bis sie auf diese Weise ihre Schulden bezahlt hatte. 1748 erschien sie noch einmal auf dem Theater in London, fand aber keinen Anklang mehr, so dass sie endlich

genöthigt war, ihr Vaterland wieder aufzusuchen, wo sie nach und nach ins tiefste Elend gerieth und mit geringer Handarbeit ihr Leben fristete. Sie starb 1770. Die Zeit ihrer Verheiratung mit Sandoni fällt wahrscheinlich in die Glanzperiode ihres ersten Aufenthaltes in London. Gerber im »Tonkünstler-Lexikon« sagt von ihr, dass sie nicht schön und zur Vestalin nicht geboren zu sein scheine, wenn die Anekdoten, die man von ihr in den Legenden der Musikheiligen findet, wahr wären. Ihr Bildniss befindet sich in Hawkin's »Musikgeschichte«.

Sandoni, Piétro Giuseppe, bedeutender Clavier- und Orgelspieler, auch Componist mehrerer Opern, wurde in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts zu Bologna geboren. Seine Fertigkeit im Clavierspiel und sein Talent zur Improvisation auf demselben waren selbst zur Zeit der Anwesenheit Händel's in London rühmend anerkannt. Er heiratete die Sängerin Cuzzoni (s. oben). Auf dem Haymarket-Theater wurde 1735 seine Oper »*Hypsipile*« aufgeführt. In Wien, München, Modena, Parma, Genua und anderen Städten Italiens hatte er sich schon früher durch einige andere Opern, darunter »*Artaserse*«, bekannt gemacht. Im Druck erschien zu London »*Cantate da camera*« und »*Sonata per il cembalo*«, der Gräfin Pemberke, seiner Protektorin, dedicirt.

Sandrin (....), französischer Componist, von dem mehrstimmige Gesänge erhalten sind. Er lebte in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, zur Zeit der Regierung Franz I. Diese vierstimmigen Gesänge sind enthalten in: 1) »*Le XIIe livre contenant trente chansons nouvelles à quatre parties*« (Paris, par Pierre Attaignant et Hubert Jullet, 1543, klein in 4° obl.). 2) »*Le XVIe livre contenant XXIX chansons nouvelles à quatre parties*« (ibid. 1545). 3) »*Le IIe livre des chansons à quatre parties, auquel sont contenues XXX chansons etc.*« (Anvers, par Tylman Susato, 1544, in 4°). In der letztgenannten Sammlung ist der Name Sandryn geschrieben.

Sandrini, Luiggia Caravoglica, Gattin des Folgenden, geboren am 28. Februar 1782 im Haag während einer Kunstreise ihrer Eltern, kam 1808 nach Prag zur italienischen Operngesellschaft und verheiratete sich dort mit Sandrini (s. unten). 1808 folgte sie einem Engagement an die italienische Oper nach Dresden und blieb dort bis zur Auflösung derselben (1832). Sie ging nun als Gesanglehrerin an das Prager Conservatorium für Musik, kehrte 1845 wieder nach Dresden zurück und starb dort am 26. Octbr. 1869. Luiggia Sandrini war eine der begabtesten Sängerinnen ihrer Zeit. Ihre Stimme war ein klangvoller Sopran von tadelloser Reinheit, dabei besass sie glänzende Coloratur, grosse Wärme und Innigkeit des Vortrages und war im komischen Genre von liebenswürdiger Anmuth und Laune. Ihre Glanzrollen waren: Giulia in Sontini's »Vestale«, Emmeline in der »Schweizerfamilie«, Susanne in »*Le Nozze de Figaro*«, Donna Elvira im »Don Juan«, Ninette in Rossini's »*La gazza ladra*«, Rosa in Fioravanti's »*Le Cantatrice villane*«, Carolina in »*Il matrimonio segreto*« u. s. w.; in späteren Jahren sang sie komische Alte in der deutschen Oper. Ihre Tochter

Sandrini, Marie, war in Dresden bei der italienischen Oper für kleine Rollen engagirt. Sie ging mit der Mutter nach Prag, heiratete dort einen Musiker Namens Borner und lebt seit 1855 als Wittwe in Dresden, geschätzt als vortreffliche Gesangslehrerin. Sie führt den Titel: Herzogl. Coburg'sche Hofgesanglehrerin.

Sandrini, Paul, geboren 1782 zu Goerz, bekannt als guter Oboist und Guitarrespieler, liess sich 1805 in Prag nieder und trat 1808 als Oboist in die Kurfürstl. Sächs. Kapelle ein. Er starb in Dresden am 15. Novbr. 1813. Von seinen Compositionen sind folgende zu erwähnen: »Duo für Guitarre mit Flöte«, op. 12 (Leipzig, Hofmeister). »*Sonate concertante, idem*«, op. 16 (ibid.). »*Thêmes variées, idem*«, op. 15 (ibid.). »6 *Cavatines avec guitare*«, op. 13 (Leipzig, Peters). »6 *Ariettes italiennes, idem*«, op. 14 (ibid.).

Sandys, William, englischer Musiker, geboren gegen 1794 im Westen

Englands, liess sich in London nieder, wo er eine Sammlung alter und neuerer Weihnachtsgesänge unter dem Titel veröffentlichte: »*Christmas Carols, ancient and modern, including the most popular in the West of England, and the airs to wich are song. Also specimens of french provincial Carols; with an introduction and notes*« (London, 1833, in 8°).

Sanelli, Guialtero, italienischer Componist, geboren zu Parma, ging später nach Mexiko, wo er als Musikdirektor am italienischen Theater fungirte, bis er aus Gesundheitsrücksichten nach Italien zurückkehrte. In seinem Vaterlande wurden mehrere seiner Opern aufgeführt; die davon bekannten sind: »*La Cantate*« (Mailand, 1841). »*I due Sergenti*« (Turin, 1842). »*Ermenegarda*« (Mailand, 1845). »*Luisa Strozzi*« (Livorno, 1847).

Sanes, Felicio, Venetianischer Kirchencomponist, lebte gegen Ende des 17. Jahrhunderts. Von seinen Werken sind bekannt: »*Missa a quattro voci con organo*« (Venedig, 1694). »*Missa a* 2 *soprani*, 1 *alto*, 4 *tenori*, 2 *bassi con* 5 *stromenti obligati*«. »*Magnificat a* 3 *concertati, choro a* 6 *voci*, 2 *violini ad organo*«. »*Miserere mei Deus a* 4 *voci una violino e* 3 *viole*«.

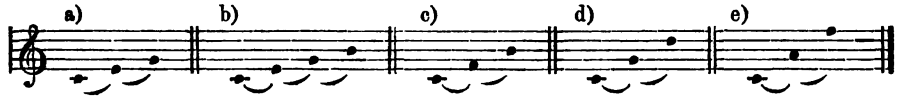
Sanft ist der Name für eine liebliche gedacte Orgelstimme.

Sanft gedact, s. Gedact.

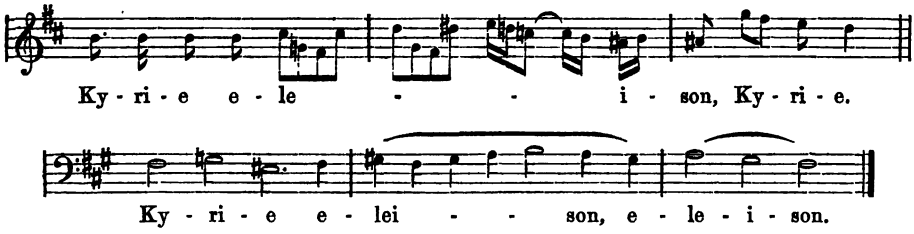
Sang, s. v. a. Gesang.

Sangbar heisst eine Melodie oder ein Gesangstück im Allgemeinen, wenn es von der, oder den betreffenden Stimmen ohne grosse Anstrengung gesungen werden kann. Der Begriff sangbar ist natürlich weit umfassend; je nach der Verschiedenheit der Anlagen und der Ausbildung wird dem einen Organ manches schon wenig sangbar erscheinen, was dem andern nicht die mindeste Schwierigkeit bereitet. Im Allgemeinen darf als Regel aufgestellt werden: dass der Grad der Sangbarkeit eines Tonstücks durch die grössere oder geringere Stetigkeit, mit der es melodisch organisch entwickelt ist, bedingt wird. Die fest in sich geschlossenen, nach natürlichen Gesetzen in grösserer Selbständigkeit aus der Sprachmelodie gewonnenen Melodien sind sangbarer oder doch leichter sangbar als der recitativische oder deklamatorische Gesang, bei welchem der Accent und der Intervallenschritt vereinzelt als solche, ohne Rücksicht auf melodische Abrundung, auftreten. Es ist in der Natur des Gesangsorgans begründet, dass ihm die Verbindung von Wort und Ton grössere Schwierigkeiten bereitet, als die Erzeugung des selbständigen Tons auf einem Vocal. Auf dieser Wahrnehmung beruht die Organisation der Methode des Unterrichts im Kunstgesange, welche Solfeggien und Vocalisen zur Grundlage desselben macht. Dem entsprechend sind jene Gesänge im Allgemeinen auch leichter zu singen, bei welchen die Melodie das sprachliche Element überragt, und sie verlieren an Sangbarkeit, je mehr dies in den Vordergrund tritt bei dem deklamatorischen und recitativischen Gesange. Für jede dieser Arten aber werden wieder durch die Natur der Gesangsorgane ebenso wie durch die Intervallenschritte der Tonleiter besondere Grade der Sangbarkeit bedingt. Innerhalb des Umfangs eines jeden Stimmorgans unterscheiden wir Töne, die leichter, und solche, die schwerer ansprechen, und man unterscheidet hiernach in neuester Zeit gewöhnlich zwei Register: das Brust- und das Falsettregister, die namentlich in der Tenor- und in der Sopranstimme deutlich hervortreten. Wohl ist es Aufgabe des Unterrichts, diese merklichen Unterschiede der Register auszugleichen, allein auch den bestgeschulten Stimmen verursachen die Töne des Stimmbruchs, die an den Grenzen der Register liegenden Töne, immerhin Schwierigkeiten und führen leicht Ermüdung herbei, wenn sie zu häufig oder ungeschickt eingeführt sind. Die an sich bestgeführten Melodien werden dadurch unsangbar, oder doch weniger sangbar. So ist, um nur ein Beispiel anzuführen, Franz Schubert's »Wo ein treues Herze« (No. 19 aus den »Müllerliedern«, op. 25) weniger sangbar, als: »Ich hört ein Bächlein rauschen« (No. 2 desselben Cyklus), obwohl es nicht weniger natürlich melodisch festgefügt erscheint. Auch die Stimmlage

ist bei beiden ziemlich dieselbe, allein bei diesem bewegt sich die Melodie nicht so ausschliesslich um das Stimmbruchs d^1 wie bei jenem; sie berücksichtigt mehr die tiefere Lage und gewährt dem Organ damit die nöthigen Ruhepunkte. Dies verlangt auch in dieser Beziehung möglichste Abwechselung, so dass vorwiegend die Töne der Mittellage in Anwendung kommen, dabei aber auch Höhe und Tiefe gleichmässig berücksichtigt werden. Von grösster Bedeutung aber sind die Intervallenschritte, die ganz entschieden beim Gesange in bequeme und unbequeme eingetheilt werden müssen. Bequem sind natürlich zunächst alle Intervalle der diatonischen Tonleiter, mit Ausnahme der grossen Septime, allein auch diese bequemen Intervalle können unsangbar durch ihre Einführung werden. So wird bei den grösseren Intervallen als der Terz schon die erste Wiederholung unsangbar. Zwei Terzen geben eine ganz melodische Folge (a), die dritte kann schon unsangbar werden (b), die Quarten und Quinten werden es schon bei der ersten Wiederholung (c, d), die Sexte dagegen verträgt eine erste Wiederholung; doch wird eine solche schnelle Erhebung in die höheren Lagen selten geboten sein.



Im Allgemeinen wird das Organ überhaupt leicht durch Eintönigkeit auch in der Intervallenfortschreitung ermüdet, weshalb es auch aus diesem Grunde geboten erscheint, die Intervalle in möglichster Mannichfaltigkeit einzuführen. Darnach lässt sich auch leicht die Einführung der an sich weniger sangbaren, der chromatisch veränderten Intervalle bestimmen. Diese hat zunächst den Zweck: durch charakteristische Schritte die Melodie zu verfeinern, ihre erhöhte Bedeutung zu geben, und wenn sie auf dem Grunde einer an sich natürlich geformten Melodie erfolgt, dann bleibt sie auch sangbar. Melodien, wie die Bach'schen:



sind nicht leicht zu treffen, aber nicht schwer zu singen, sowie der Sänger erst die Intervalle sicher aufgefasst hat. Nur wenn diese sogenannten unsangbaren Intervalle vorherrschend sind und ihrer selbstwillen eingeführt werden, erscheinen sie schwierig und bleiben dem Organ unbequem auch bei den anstrengendsten Uebungen. Durch die entsprechende harmonische Grundlage kann das Treffen wesentlich erleichtert werden, und damit wird auch die Sangbarkeit erhöht, aber doch niemals ganz hergestellt, wenn diese nicht auch melodisch begründet ist. Es gilt dies namentlich vom recitativischen Gesange, für den die harmonische Grundlage in der Regel von grösserer Bedeutung ist als bei der Cantilene; durch sie werden an sich auch unbequeme Intervallenschritte sangbar gemacht, und das um so mehr, je mehr das aussergewöhnliche Intervall seine Begründung in dem Inhalt findet, der dargelegt werden soll. Nicht minder kommen aber auch die Worte bei der Sangbarkeit in Betracht, da, wie schon oben erwähnt, diese den Gesang erleichtern oder erschweren. Bekanntlich wird der Ton vorwiegend auf den Vocalen construirt; unter ihnen ist der Vocal »*a*« der für den Ton günstigste; diesem folgen dann »*e* und *i*« und »*o* und *u*« sind die ungünstigsten und durch dies Verhältniss wird der Grad der Sangbarkeit

gewisser Gesänge wiederum bedingt. Auf den weniger klangvollen Vocalen *i*, *o* und *u* macht die Erzeugung der nicht so leicht ansprechenden Töne natürlich grössere Schwierigkeiten, als auf dem Vocal *a*. An sich wohlgefügte und deshalb sangbare Melodien können daher leicht zu unsangbaren werden durch die Textesunterlage, wenn diese veranlasst, dass die weniger leicht ansprechenden Töne der Stimme auf ungünstigen Vocalen gesungen werden sollen. Zur Sangbarkeit gehört ferner aber auch eine nicht monotone, aber auch nicht zu bunte Rhythmik; jene ermüdet ebensoleicht wie diese, und erschwert Ausführung und Genuss. Endlich wird die Sangbarkeit auch durch die Harmonik bedingt, auch wenn diese nicht durch Singstimmen, sondern durch Instrumentalbegleitung ausgeführt wird. Wie eine wohl und mit Bedacht gewählte Harmonik die Ausführung durch die Singstimme sehr erleichtern kann, indem sie den Gang der Melodie und die einzelnen Intervallenschritte verschärft und hebt, so kann sie dieselbe erschweren, indem sie verwirrt. So sehr es nun auch geboten erscheint, bei der Vocalmusik diese Sangbarkeit möglichst zu erzielen, so ist sie doch nicht Hauptziel; der Gesang muss zugleich charakteristisch sein, und das wird er zumeist durch die weniger sangbaren Intervalle, die allerdings so eingeführt werden müssen, dass sie die Sangbarkeit möglichst wenig beeinträchtigen. Die höhere oder geringere Sangbarkeit ist ein charakteristisches Merkmal der bei einzelnen Völkern ausgebildeten Stilarten geworden: Italien pflegt seit etwa einem Jahrhundert einseitig den sogenannten *bel canto*, den schönen Gesang, der eben nur auf höchste Sangbarkeit bedacht ist; Frankreich sucht damit schon eine leichtere Art der Deklamation zu verbinden und in Deutschland wird eines Theils diese Weise der Deklamation bis zur äussersten Grenze ausgebildet, während andern Theils auch eine Verschmelzung jenes *bel Canto* mit der energischen Deklamation angestrebt wird, was jedenfalls das Richtigste ist. Für den mehrstimmigen Gesang, namentlich für den ohne Begleitung ist die leichtere Sangbarkeit der einzelnen Stimmen fast noch mehr geboten, als beim begleiteten, weil die Reinheit der Ausführung wesentlich dadurch bedingt ist. Unsangbare Fortschreitungen in den einzelnen Stimmen trüben und beeinträchtigen diese und sind geeignet, sie unmöglich zu machen. Die Regeln des sogenannten »reinen Satzes« sind daher meist im Interesse der Sangbarkeit aufgestellt. (S. Reiner Satz.)

Sangboden, s. Resonanzboden.

Sangiorgi, Antonio Giovanni Battista Rabite, Componist, geboren zu Parma und in dieser seiner Vaterstadt 1845 gestorben. Zwei seiner Opern: «*Il Contestabile di Chester*« wurden in Reggio 1840 und »*Il Colombo*« im selben Jahre in Parma aufgeführt.

Sanlecque, Jacques **de,** Formschneider und Schriftgiesser, geboren 1573 in Chaulne in der Provinz Bourbonnais. Er kam nach Paris und erlernte die Formschneidekunst bei Le Bé und erwarb sich in der Folge als Schriftgiesser und Notenstecher eine grosse Geschicklichkeit, vermöge welcher er später in Gemeinschaft mit seinem Sohne Jacques (s. unten) das Vorzüglichste seiner Zeit auf diesem Gebiete leistete. Ungefähr um 1635 verfertigten sie drei verschiedene Grössen von Noten, »kleine«, »mittlere« und »grosse«, die sich durch Präcision in der Ausführung ganz besonders auszeichneten. Sanlecque starb am 20. Novbr. 1648.

Sanlecque, Jacques **de,** bedeutender französischer Gelehrter und Künstler, als der dritte Sohn des Vorigen 1614 in Boulonois geboren, war hauptsächlich Sprachgelehrter, in der Musik aber so bewandert, dass er fast alle damals gebräuchlichen Instrumente spielen konnte. Von seinem Vater angeleitet, erlernte und übte er auch die Formschneidekunst. Beuchot veröffentlichte in Paris »*Notices sur les Sanlecques*«.

San-Martini, s. Sammartini.

Sans pédale, (franz.), ohne Pedal (s. Pedal und Pianoforte).

San Romano, Carlo Giuseppo, Organist und Componist, gegen 1630

zu Mailand geboren, wurde von den Kapellmeistern Turato und Grancini unterrichtet. Mit dem Letzteren trat er später, nachdem er schon ähnliche Posten bekleidet, um die Organistenstelle an der Saint-Celse in siegreiche Concurrenz. 1670 befand er sich noch auf diesem Platze. Von seinen Compositionen sind bekannt: »*Il Cygno sacro, motetti a più voci*« (Mailand, 1668). »*Il primo libro de' motetti a voce sola*« (ibid. 1669). Im Manuscript eine grössere Anzahl von fünfstimmigen und doppelchörigen Psalmen.

Santa-Maria, Thomas a, Spanischer Mönch und Tonkünstler des 16. Jahrhunderts, lebte im Kloster Valladolid. Er verfasste: »*Arte de Tanner fantasie para Tecla, Viguelo, y todos instrumentos de tres o quatro ordenez*«. (Kunst-Fantasien auf der Rebec, Viola und allen drei- oder viersaitigen Instrumenten zu spielen.) (Valladolid, 1565, in 4°.)

Santarelli, D. Guiseppe, kenntnissreicher Musiker, Kaplan des Maltheserordens, wurde zu Forli 1710 geboren. 1749 erhielt er an der päpstlichen Kapelle eine Anstellung als Kapellmeister und Sänger. Seine Kenntnisse in der Gesangskunst werden gleich denen in der praktischen Musik und Theorie hochgestellt. Eine geschichtliche Abhandlung über die Kirchenmusik machte ihn ebenfalls vortheilhaft bekannt. Es erschien zwar nur der erste Theil des betreffenden Buches im Druck, da der Verfasser die angemessene Unterstützung nicht fand und die Herstellung des zweiten, 1770 fertigen Bandes nicht unternahm. Der Titel des Buches ist: »*Della musica del Santuario e della disciplina de' suoi cantori. Raccolti di monumenti ordinati e distributi per i secoli della chiesa*« (Roma, Komareck, 1764, in 4°). Im zweiten Bande der Gerbert'schen »*Scriptores*«, S. 354—355 findet man einige Briefe über Kirchencompositionen und Kirchenmusik. Santarelli starb 1790.

Santelli, Angelo, geboren zu Bologna gegen 1720, war Schüler von Angelo Laurenti und wurde um die Mitte des 18. Jahrhunderts zu den besten Organisten in Italien gezählt. Er wurde 1746 Präses der Philharmonischen Gesellschaft und 1749 Organist an der Kirche San Petronio in seiner Geburtsstadt.

Santer, Anton, ist geboren in Insbruck und wurde im Jahre 1699 Vice-Praefectus Musices an der Michelskirche zu München. Es erschien von demselben im Druck: »Psalmen und Antiphonen mit einer und zwei Violinen nebst General-Bass« (Augsburg, 1699, in 4°).

Santerre, Pierre, Musiker des 16. Jahrhunderts, von protestantischen Eltern zu Poitiers im Anfang des 16. Jahrhunderts geboren, hat in Musik gesetzt: »*Les cent cinquante psalmes de David*« in vier Abtheilungen (Poitiers, Nicolas Lagerois, 1567, in 4° obl.).

Santi, Alfonso, dramatischer Componist, geboren zu Ferrara gegen 1750. Von ihm wurde 1781 in Florenz die komische Oper »*Capricciosa in compagna*« und im selben Jahre zu Parma »*Amor soldato*« aufgeführt. Santi war Kapellmeister in seiner Vaterstadt Ferrara.

Santiago, Francisco **de,** Karmelitermönch und Kapellmeister in Sevilla, in Lissabon gegen 1590 geboren. Er starb 1646 und hinterliess im Manuscript Messen, Motetten und Psalmen, die der König Johann IV. von Portugal in seiner Bibliothek aufbewahren liess. Auch das Bildniss des Santiago befand sich in derselben.

Santinelli, Andreo, ist in Bologna in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts geboren. Unter dem Kaiser Leopold I. war er Kapellmeister der Grossen Oper in Wien, um die er sich überhaupt verdient machte. Zur Hochzeitsfeier dieses Monarchen schrieb er die Oper »*Gli Amori di Orfeo ed Euridice*«, die hochgeschätzt wurde.

Santini, Fortunato, Abbé, Componist und gelehrter Musiker, wurde am 5. Juli 1778 zu Rom geboren. Als er seine Eltern durch den Tod verlor, kam er, sieben Jahr alt, ins Waisenhaus, zeigte aber für die Musik und für die Wissenschaften so glückliche Anlagen, dass er in der ersteren von Janna-

coni (s. d.) unterrichtet und später auf dessen Verwendung ins College Salviati aufgenommen wurde. Um seine musikalischen Kenntnisse zu erweitern, schien ihm das Copiren der Werke grosser Meister ein Mittel, welches er höchst thätig gebrauchte. Als er dann 1798 das College verlassen hatte, studirte er Philosophie und Theologie und wurde im Mai 1801 Priester, setzte aber auch das Copiren der Musikwerke als Liebhaberei und zwar während ganzer fünfzig Jahre seines Lebens fort, so dass er sich im Besitze einer umfangreichen Sammlung von alten und neueren, hauptsächlich kirchlichen Musikstücken befand. Er setzte auch Stücke, von denen nur die einzelnen Stimmen vorhanden waren, in Partitur. 1820 veröffentlichte S. einen Katalog dieser Sammlung unter dem Titel »*Catalogo della Musica esistente presso Fortunato Santini in Roma*« (Roma, 1820, in 12°, 46 S.). Nach dem Tode einer Schwester, die seine Häuslichkeit getheilt hatte, lebte er in einem Kloster und verkaufte seine schöne Sammlung an einen Musikliebhaber, einen Russen Wladimir Stassoff, unter der Bedingung, während seiner Lebzeit dieselbe zur Benutzung behalten zu dürfen. Stassoff, während eines zeitweisen Aufenthaltes in Rom, veröffentlichte ein Schriftchen, seine Bibliothek betreffend, unter dem Titel: »Abbé Santini und seine musikalische Sammlung in Rom« (Florenz, 1854, in 8°, 70 S.). Santini war ein vortrefflicher Contrapunktist und schrieb fünf-, sechs- und achtstimmige Motetten eines guten Stils. Die Akademien zu Berlin und Rom ernannten ihn zu ihren Ehrenmitgliedern.

Santini, Geminiani, geboren in Pesaro, trat 1754 als Sänger in die päpstliche Kapelle. Eine musikalisch-theoretische Abhandlung »*Il Compositore armonico*«, welche er verfasste und 1764 dem Papst Clement XIII. zueignete, wurde von demselben als Manuscript den Archiven der päpstlichen Kapelle zugewiesen, obwohl S. auf eine Hülfe zur Herstellung des Druckes gerechnet. Eine sechsstimmige Messe, »*Petrus et Joannes*« benannt, dedicirte der Autor einem Neffen des Papstes, dem Prälaten Rezzonico und stellte ihm seine traurige Lage vor, sein Werk nicht drucken lassen zu können, ebenfalls vor, fand aber auch hier kein Gehör, so dass das Manuscript noch heute ruht.

Santini, Prospero, Componist der römischen Schule, lebte zu Ende des 16. und Anfang des 17. Jahrhunderts. Mehrere Compositionen, darunter ein schönes »*Angelus Domini*« für acht Stimmen, sind in der Sammlung von Fabio Costantini »*Selectae cantiones excellentissimorum auctorum octonis vocibus concinendae*« (Rom, 1614).

Santini, Vincenzo Felice, Italienischer Buffo-Sänger, geboren in den letzten Jahren des 18. Jahrhunderts. Er erschien in der Oper »*Inganno fortunato*« von Rossini 1818 zu Venedig zum ersten Male auf der Scene, worauf ihn Morlacchi, der ihn hörte, für Dresden engagirte. Er sang später in Paris und zuletzt in München, wo er auch 1836 starb.

Santir, ein noch heute in Aegypten gebrauchtes Saiteninstrument. Es besteht aus einem ebenen Holzkasten, der zwei schräg zulaufende Seiten und die Gestalt eines seiner Spitze beraubten Dreiecks (also Trapezform) hat. Die Metallsaiten sind an Wirbel angehangen, die auf der linken Seite des Instruments eingeschlagen sind. Man schlägt die Saiten mit kleinen Holzstäbchen, welche in eine Art von Ferse endigen und von Elfenbein oder Horn sind, deren äusserlich gewölbte Seite die einzige ist, die man auf die Saiten auffallen lässt. So beschreibt aus eigener Anschauung Villoteau (»*Description de l'Egypte*«, 13. Bd., S. 324) das hackbretartige Instrument der Araber und Türken. Aehnliche Instrumente dieser Gattung sind *Kanum* und *Kussir*, aber mit Darmsaiten bezogen.

Santis, Giovanni **de,** Violinist und Componist von Neapel, lebte um die Mitte des 18. Jahrhunderts. Mehrere Compositionen, die ihn in seinem Vaterlande beliebt machten, wusste sich Witvogel in Amsterdam abschriftlich zu verschaffen und gab sie im Stich heraus. Santis, der einige Exemplare davon zu Gesicht bekam, machte sich auf die Reise nach Amsterdam, um seine

Rechte gegen Witvogel geltend zu machen, starb aber auf der Reise dahin. Die betreffenden Compositionen bestehen in drei Sonatenwerken für Violine mit Bass und sechs Concerte mit Orchester. Santis schrieb ausserdem zwei Opern: »*Antigono*« und »*Il Licurgo*«.

Santo Lapis, s. Lapis, Santo.

Santorio, s. Sartorio, Antonio.

Santoro, Fabio Sebastiano, Geistlicher, Gesanglehrer und Chordirektor an der Kirche Sanct-Sophia, wurde 1671 zu Giuliano bei Neapel geboren. Er ist der Verfasser einer Abhandlung über den Kirchengesang, welche unter folgendem Titel erschien: »*Scola di canto fermo in cui s'insegnano facilissime e chiare regole per ben cantare e comporre, non meno utile che necessarie ad ogni ecclesiastico. Diviso in tre libri*«. (In Napoli, nella stamperia di Novello di Bonis, 1715, klein in 4°, 292 Seiten, nebst Inhaltsverzeichniss und dem Bilde des Autors.)

Santos, Manoel Dos, Portugiesischer Mönch des Pauls-Klosters in Lissabon, seiner Vaterstadt, wo er in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts geboren wurde und 1737 als Hofkapellmeister starb. Als solcher bezog er ein ausnahmsweise hohes Gehalt. Seine Compositionen, Messen und Motetten sind in der königlichen Bibliothek zu Lissabon aufbewahrt.

Santucci, D. Marc., Componist, Kapellmeister und Domherr an der Kathedrale zu Lucca, wurde in Camajore, einer kleinen Stadt im Toskanischen, am 4. Juli 1762 geboren. Er begann seine musikalischen Studien nicht früh, betrieb sie aber vom 17. Jahre an desto anhaltender. 1779 kam er nach Neapel und trat im Februar desselben Jahres daselbst ins Conservatorium Loreto ein, in welchem er während elf Jahren unter Leitung von Fenaroli Musik, vornehmlich Contrapunkt studirte. 1790 kehrte er nach Lucca zurück und erhielt eine Kapellmeisterstelle, trat drei Jahre später in den Orden ein, empfing die Priesterweihe und verliess dann seine Vaterstadt, um nach Rom zu gehen, wo er ebenfalls wieder die Thätigkeit eines Kapellmeisters an der Kapelle St. Lateran aufnahm. Als er 1808 in Lucca ein Kanonikat erhielt, kehrte er dahin zurück. Er war bereits zu einem der acht Mitglieder der Akademie der Künste und Wissenschaften gewählt worden. Eine sechzehnstimmige Motette zu vier Chören von Sartini wurde von dieser Akademie 1806 gekrönt, und zwar »Als die Arbeit einer neuen Gattung«. Der gelehrte Abbé Baini konnte sich nicht enthalten, in schlagender Weise den Akademikern ihre Unwissenheit zu beweisen. Er sah sich demnach genöthigt, ihnen ins Gedächtniss zu rufen, dass diese Gattung von Musik keineswegs neu sei, ja sogar eine sehr grosse Zahl von Vorbilden dafür in Motetten und Messen des 16. und 17. Jahrhunderts vorhanden seien, dass Meister des Contrapunkts, wie Agostini, Pacelli, Savetta, Abbatini, Mazzocchi, Benevoli und Andere Psalmen, Messen und Motetten für fünf, sechs und acht Chöre geschrieben haben, der achtundvierzigstimmigen Messen von Benevoli, Giansetti und Anderer nicht zu gedenken. Die Schrift führt den Titel: »*Lettera sopra il motetto a quattro cori del Sig. M. Marco Santucci premiato, dall' accademia Napoléone in Lucca l'amo* 1806, *como lavoro di genere nuovo*«. Die übrigen Werke des S., die sich im Manuscript im Conservatorium zu Neapel befinden, sind ungefähr die folgenden: »Messe *C-moll* für vier Stimmen und Orchester«. »Messe *B-moll*«. »Messe *F-dur*«. »Achtstimmiges Credo mit Orchester«. »Vierstimmiges Credo mit Orchester«. »Paraphrase des *Stabat mater* für vier Stimmen und Orchester«. »Paraphrase des *Dies irae* für vier Stimmen und Orchester«. »*Beatus vir* für vier Stimmen und Orchester«. »*Notturno* der Todten für vier Stimmen und Orgel«. »Motetten«. »Die sieben Busspsalmen für vier Stimmen«. »Vier Sinfonien für grosses Orchester«. Im Besitze des Abbé Santini sind: »*Miserere*, vierstimmig«. »*Tota pulchra es*, siebenstimmiger Canon«. »Zweistimmiger Canon«. Im Druck erschien bei Riccordi in Mailand: »Zwölf fugirte Sonaten für Orgel oder Clavier«. »Hundertundzwölf kleine Versetten für die

Orgel in drei Abtheilungen«. Santucci veröffentlichte auch ein theoretisches Buch, welches jedoch nur bereits schon bekannte Dinge enthält, es heisst: »*Sulla Melodia, sull Armonia e sul Metro dissertationi lette in una società letteraria*« (Lucca, Bertini, 1828).

Sanuti, Giovanni Battista, berühmter Rechtsgelehrter, Professor und Doctor der Rechte zu Bologna ums Jahr 1615, starb daselbst 1697. Er veröffentlichte in den Memoiren der Akademie Gelati, deren Mitglied er war, eine Abhandlung: »*Perchè nelle cantilene si adopri la quinta diminuita, e la quarta superflua, come altresi per qual cagione si rigetti ogni sorta d'intervallo, o sia superfluo, o sia diminuito d'all attavo*« (Prose dei Gelati, S. 133).

Sanuto, Marino, genannt Torsellus oder Torzellus, venetianischer Patrizier und eifriger Beförderer des Christenthums, lebte im 14. Jahrhundert, besuchte fünfmal das gelobte Land und starb 1329. Henricus Wharton versichert in dem Appendice zu des Guilielmi Cave »*Historiae litterar*«, pag. 10: dass dieser Marinus Sanutus mit dem Beinamen Torsellus der erste gewesen sei, welcher 1312 eine von einem Deutschen verfertigte Orgel in einer Kirche seines Vaterlandes habe aufstellen lassen und dass die Italiener an diesem obschon noch unvollkommenen Werke soviel Wohlgefallen gehabt hätten, dass sie seitdem die Orgeln Torcellos genannt hätten.

Sappho, *Σαπφώ*, die grösste Dichterin der Griechen, ist zu Mytilene auf Lesbos oder in der kleinen lesbischen Stadt Eresos geboren und lebte zw. Ol. 38 und 53 (628—568 v. Chr.). Von ihren Lebensumständen ist nur bekannt, dass sie von Lesbos flüchten musste und eine Zeit lang in Sicilien lebte, mit einem reichen Manne aus Andros verheiratet war, dem sie eine Tochter Klaïs gebar und später in Mytilene junge Mädchen in Musik und Poesie unterrichten liess. In ihren Dichtungen, wie nach den glaubwürdigen Zeugnissen der Zeitgenossen war sie eine ehrwürdige Frau von streng sittlichem Lebenswandel. Die spätere Zeit dagegen verunglimpfte sie, indem sie ihr andichtete, sie habe einen Jüngling Namens Phaon unzüchtig geliebt, und da sie von demselben verlassen worden, sich aus Verzweiflung von dem leukadischen Felsen ins Meer gestürzt. Sie dichtete Hymnen auf die Götter, Epigramme und erotische Gedichte, von denen die Epithalamien aufgezeichnet sind. Von ihren lyrischen Gedichten, die in äolischem Dialekte und zum grossen Theil in dem nach ihr benannten, wenn auch nicht von ihr erfundenen sapphischen Versmaass verfasst waren, sind ausser zwei vollständigen Oden nur noch kleinere Bruchstücke auf uns gekommen; aber diese lassen sämmtlich ihre hohe Begabung, Tiefe und Innigkeit des Gefühls, Zartheit und Grazie erkennen und zeigen wohllautende Sprache und einen weichen klangvollen Rhythmus.

Sapienza, Antonio, Componist, am 18. Juni 1794 zu Petersburg, wo sein Vater Kapellmeister des Kaisers war, geboren, ging, nachdem er in Russland bereits musikalische Kenntnisse erworben hatte, nach Neapel und erweiterte diese daselbst unter Tritto, Zingarelli und Generali. Es entstanden nun zuerst einige Kirchencompositionen, als Messen, Motetten und ein *Salve Regina*, welchem mehrere Opern folgten. Die erste derselben, »*Rodrigo*«, wurde 1823 in Neapel aufgeführt, dieser folgte eine Cantate »*Fondazione di Partenope*«, ferner 1824 »*Audacia fortunata*«, komische Oper; »*Tamerlano*«, ernste Oper, und »*Il Gonzalvo*«. 1831 kehrte Sapienza nach Petersburg zurück und übernahm dort die Direktion einer Kapelle.

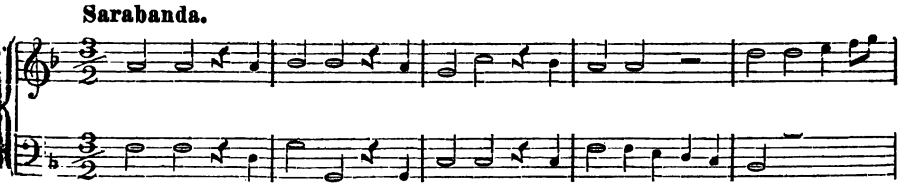
Saporiti, Teresa, italienische Sängerin, welche in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts lebte und zur Zeit, als Mozart's »Don Juan« in Prag zur Aufführung kam, daselbst am Theater thätig war. Der Sängerin, die zu den enthusiastischsten Bewunderern des unsterblichen Tondichters gehörte, vertraute Mozart die Partie der Donna Anna an.

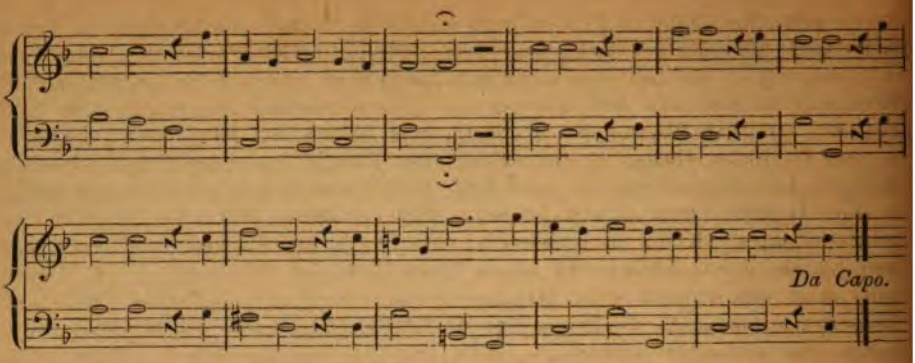
Saquebute, altfranzösischer Ausdruck für Zugposaune, von *saquer*, ziehen, und *busten*, *busen*, blasen. Nicht zu verwechseln ist dieser Name mit *Sambuca*.

Sarabanda wird gewöhnlich für einen alten spanischen Tanz erklärt. Das

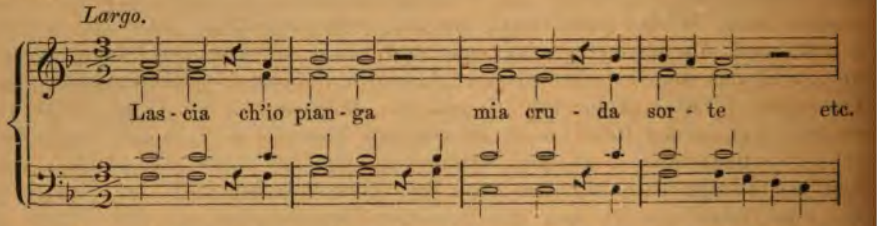
ist er, aber in seinem Ursprunge ist er orientalisch und seine Einführung in Spanien unbezweifelt durch die Mauren erfolgt. Denn in William Ousley, »*Oriental Collections*«, 2. Theil, London, 1797, findet sich ausser indischen und chinesischen Melodien auch eine persische Melodie mit der Ueberschrift *Serebend* mitgetheilt, die der Reisende dort gehört und notirt hat. Sie geht aus *e-moll* im $^6/_4$- und $^3/_2$-Takte abwechselnd und hat die Musik viel Verwandtes mit der spanischen Sarabanda, noch mehr deutet aber der ziemlich gleichlautende Name auf gleichen Ursprung beider. Dass ein spanischer Tanz nach Mittelasien verpflanzt wurde, ist undenkbar, aber das Gegentheil wahrscheinlich. Im »*Dictionnaire*« von Fucetiere ist zu lesen, dass die Sarabande ihren Namen führe nach den Sarazenen (Mauren), oder nach einer Comödiantin, Sarabanda geheissen, die zuerst die Sarabanda in Frankreich getanzt, oder nach einer dritten Ansicht vom spanischen Worte *Saraò*, das einen Tanz bedeute, herzuleiten sei. Diesen drei unhaltbaren Meinungen habe ich die vierte Ableitung (von einem arabischen Worte *Serebend*) hier entgegengesetzt. — Dieser spanisch-orientalische Tanz, vom Volke ursprünglich gesungen und mit Castagnetten begleitet, wurde im 16. Jahrhundert (um 1588) durch französische Balletmeister in Frankreich als Gesellschaftstanz eingeführt und ins Ballet aufgenommen, und hat sich, trotz aller gegen die Ueppigkeit desselben eifernden Sittenrichter, in letzterem lange erhalten, dass er noch vor hundert Jahren darin vorkam, wenn er auch als Gesellschaftstanz längst weichen musste. Seine Musik (ohne Text) wurde im 17. und 18. Jahrhundert als Instrumentalstück für die Laute und später bis zu Bach's und Händel's Zeit in die Suiten für Clavier aufgenommen. In der Reihenfolge der zur Suite gebrauchten Tänze steht die Sarabande gewöhnlich nach der Allemande und geht der Giga voran und bildet darin meist den gehaltvollsten Bestandtheil. — Die Musik der Sarabande, wie sie uns in Suiten und in älteren Opern erhalten ist, geht stets aus Tripeltakt ($^3/_2$- oder $^3/_4$-Takt), bald in *moll*, bald in *dur*, hat zwei Reprisen (Wiederholungstheile), von je 8 oder 12 Takten. Sie muss stets mit dem Niederschlage (Volltakte) beginnen und endigt immer auf dem zweiten Takttheile. Alle Notenfiguren dürfen in ihr vorkommen, nur duldet sie keine raschen Achtelpassagen, »keine lauffenden Noten« (wie Mattheson im »Kern melodischer Wissenschaft«, p. 119 sagt), »weil die Grandezza solche nicht leiden kann, sondern ihre Ernsthaftigkeit steiff und fest behält.« Lieblingsrhythmus darin war: etc. Das Tempo ist sehr gemessen, Der Charakter ernsthaft und gravitätisch. Als Lauten- und Clavierstück in Suiten wurde die Sarabande, wie alle übrigen Musikstücke darin, oft sehr frei behandelt, namentlich der zweite Theil erweitert, auch schlossen sich daran zuweilen einige *Doublos* (eine Art Variation). Doch giebt es auch sehr kurz und einfach gehaltene Compositionen dieses Tanzes. In der »Allgem. musik. Zeitung«, 1828, No. 28, ist eine prächtige und doch einfach gehaltene Sarabande von Händel abgedruckt. Andere wird der Leser in den Suiten von Bach und Händel zum Vergleiche nachschlagen. Es möge hier für Leser, welche nicht gleich ein Heft Suiten zur Hand haben, zur Veranschaulichung der Sarabande ein Beispiel in Noten folgen. Im dritten Akt seiner Oper »Almira« (1705) lässt Händel da, wo zu Ehren des fremden Königs die verschiedenen Völker mit ihren Attributen aufmarschiren, vom Orchester folgende Sarabande aufspielen:

Sarabanda.





Aus dieser schmucklosen Tanzweise, davon hier nur Melodie und Bass mitgetheilt ist, erwuchs jener unbeschreiblich schöne Klaggesang der Almirena in der Oper »Rinaldo« (1711) von Händel, der neuerdings vielfach gedruckt erschien:



Heftig entladet sich der Zorn der Schriftsteller im 16. und Anfang des 17. Jahrhunderts bekanntlich gegen die Lascivität der Galliarden und Volten, aber auch gegen die *Zarabanda*, die *Chaconna* und den *Eccarraman*, drei besonders beliebte, aber auch vor Allem üppige Tänze, die damals auf allen Bühnen Fuss gefasst hatten und es vornehmlich waren, welche das Verdammungsurtheil der strengen Sittenrichter auf die theatralischen Vorstellungen überhaupt lenkten. Besonders provocativ muss die Sarabande gewesen sein, die ungefähr 1588 bekannt wurde und ihren Namen von »einem Teufel von Weibe« in Sevilla oder Guayaquil an der Westküste Südamerikas haben sollte. Peter Mariana liess sich angelegen sein, sie in seinem Buche »*De Spectaculis*« in einem besondern Kapitel zu bekämpfen, indem er ihr vorwarf, mehr Unheil angerichtet zu haben, als die Pest. Nach einer im Jahr 1603 gedruckten Schrift »Höchst ergötzlicher Bericht von dem Leben und Tode der seligen Frau des *Anton Pintado* (Name eines andern spanischen Tanzes), wie sie aus der Hauptstadt verbannt wurde und vor Betrübniss darüber starb, und von den Vermächtnissen, welche sie an die ihres Schlags und ihrer Kameradschaft hinterliess« — ward sogar ein Verbot wider sie erlassen, das indess wenig Erfolg gehabt zu haben scheint, da noch zur Zeit Carl's II. die Gräfin d'Aulnoy auf dem Theater von San-Sebastian sie tanzen sah. Sie wurde, wie aus Tanzlehrbüchern folgt, nur von Weibern unter Castagnettenbegleitung getanzt und zwar als Solotanz einer Tänzerin ausgeführt, die Chaconne dagegen paarweise von Personen beiderlei Geschlechts. Die meisten dieser ausgelassenen Tänze wurden durch obrigkeitlichen Befehl im 17. Jahrhundert verboten, aber immer wieder fortgetanzt, wenn auch beschränkt und gemildert; nur die zügellose Sarabande wurde gänzlich verdrängt, ihre Musik aber als Instrumentalstücke weiter gepflegt, bis auch diese mit der aus der Mode kommenden Suite ihren Garaus fand.

F. M. B.

Sarasate, Pablo **de,** der jugendliche Violinvirtuose, der im vergangenen Winter (1876/77) auf seinen ersten Concertreisen in Deutschland so beispiellose Erfolge errang, ist am Weihnachtsabend in Saragossa geboren, woselbst

sein Vater einen höheren Posten beim Militär bekleidete. Sein eminentes Talent fand früh die nöthige Pflege und schon als siebenjähriger Knabe trat er als Violinspieler in die Oeffentlichkeit mit Leistungen, die bedeutende Musiker in Erstaunen setzten und dem Knaben eine bedeutende Zukunft voraus verkünden liessen. Auch in Madrid, wo er, kaum neun Jahre alt, öffentlich spielte, riss er das Publikum ebenso zu enthusiastischen Beifallsäusserungen hin, und die Königin Isabella, vor der er gleichfalls spielte, schenkte ihm ausser dem bedeutenden Honorar eine alte italienische Violine, deren Werth auf 25,000 Frc. geschätzt wird. Kaum zehn Jahre alt, trat S. in das Pariser Conservatorium; hier wurde der berühmte Professor Delphin Alard sein Lehrer im Violinspiel und schon nach acht Monaten errang der junge Künstler den ersten Conservatoriumspreis. Später weilte er dann noch mehrere Jahre in der Heimath, ehe er seinen ersten ausgedehnteren Ausflug unternahm. Dieser ging nach Südamerika, wo S. vier Jahre zubrachte, zwei Jahre weilte er dann in Nordamerika, und nachdem er auch noch Indien und den Orient bereist hatte, kehrte er wieder zurück nach seiner Heimath und nahm dann einen längeren Aufenthalt in Paris. Von hier aus besuchte er im Winter 1876 zum ersten Mal Deutschland; er spielte im Gewandhausconcert in Leipzig, ging im November nach Wien, später nach Breslau, Schwerin, Düsseldorf, Halle, Berlin u. s. w. und überall erregte er sowohl durch seine unvergleichliche Technik, wie durch das ungewöhnliche Feuer, das ihn durchglüht, ganz ausserordentliche Triumphe. S. ist eine jener gottbegnadeten Naturen, die alles das in sich vereinigen, was in der Regel sonst an mehrere bedeutende Virtuosen vertheilt zu zu sein pflegt und was allerdings nur in der Vereinigung die Grösse ersten Ranges bedingt. Er hat einen wundervollen, grossen und blendend schönen Ton und dabei eine Technik, die ihn selbst Virtuosenstückchen der raffinirtesten Art mit spielender Leichtigkeit ausführen lässt; zu alledem kommt dann der Ernst und die Weihe des Ausdrucks, welche die klassische Musik erfordert und erst den Meister vollkommen macht. So steht der noch jugendliche Künstler unter den Geigern der Gegenwart unstreitig in erster Reihe.

Saraswati die Göttin der Harmonie und Beredsamkeit bei den Indern, die Gemahlin und zugleich Tochter Brahma's.

Saratelli, Giacomo Guiseppo, Componist der venetianischen Schule, war zu Padua 1714 geboren und wurde in Venedig an St. Marc 1740 zweiter und 1747 erster Kapellmeister, welches Amt er bis zu seinem 1762 erfolgten Ableben versah. Auch als Lehrer am Conservatorium Mendicanti war er thätig. Ein Schüler Lotti's, verstand er zwar gut zu schreiben, es scheint ihm aber nicht ganz leicht geworden zu sein. In der Bibliothek von St. Marco befinden sich die Manuscripte seiner Compositionen: »*Victime paschali*«, 5 Stimmen und Instr. »*Confitebor*«, 4 Stimmen und Instr. »*In te Domine speravi*«, für zwei Chöre und Orgel. »*Kyrie con gloria*«. Er starb in tiefer Armuth.

Sardi, Alessandro, geboren zu Ferrara gegen 1520 und gestorben am 28. März 1588, schrieb das Buch: »*De Rerum inventoribus, libri duo: iis maxime eorum nulla mentio est apud Polydorum Virgilium*« (Mainz, 1577, in 4°), welches vom 19. bis 24. Kapitel des 1. Buches die Musik behandelt.

Sarmiento, Salvator, dramatischer Componist, wurde in Sicilien 1816 im Schoosse einer spanischen Familie geboren. In Neapel besuchte er das Conservatorium der Musik und in dieser Stadt wurden auch vom Jahre 1838 bis 1843 die nachgenannten seiner Opern aufgeführt: »*Valeria ossia la Cicca*« (ein Akt 1838); »*Alfonso d'Aragona*« (ein Akt 1841); »*Rolla*«, »*Il Tramonto del sole*« (1843); »*Constanza d'Aragona*«. Zu Paris 1852 ohne Erfolg »*Guilhery le trompette*«.

Sarnga De' va, einer der ältesten indischen Musiker und Musikschriftsteller Indiens. Das von ihm verfasste theoretische Buch heisst: »*Ratnacara*«. W. Jones, Präsident zu Calcutta, erwähnt es in seiner Schrift: »*Asiastic Researches*«, S. 327, Th. III. (»*On the musical modes of the Hindus*«).

Saroh, ein indisches Instrument mit drei Metallsaiten, das gewöhnlich zusammengespielt wird mit der *Sarungie (Sauringa)*, einem indischen Bogeninstrument mit drei und vier Saiten. B.

Saron, ein indisches Schlaginstrument, aus tonleitermässig gestimmten Holzplatten construirt.

Sarette, Bernard, geboren zu Bordeaux am 27. Novbr. 1765, liess sich nach beendigten Studien in Paris nieder und wurde beim Beginne der Revolution Kapitän des Generalstabes der Nationalgarde. Am 14. Juli 1789 vereinigte er 45 Musiker und bildete mit ihnen den Kern des Musikchors der Pariser Nationalgarde. 1790, nachdem diese Truppe, zu der durch Vermittelung Sarette's vorzügliche ausführende Künstler gehörten, auf 70 erhöht worden war, trat sie in den Sold der Stadt Paris, bis im J. 1792 die finanziellen Verhältnisse der Stadt geboten, die besoldete Nationalgarde wieder aufzuheben. Sarette jedoch bemühte sich sein Musikchor zusammen zu halten, und erreichte es, dass man eine Schule zur unentgeltlichen Ausbildung von Musikern errichtete, an welcher die meisten seiner vorzüglichen Kräfte untergebracht wurden. In Ansehung der Resultate wandelte man diese Musikschule in ein Nationalinstitut um, welches 1795 als Conservatorium organisirt wurde. S. ging hierauf zu seinem ehemaligen Regiment zurück, die Leitung der Schule den fünf Inspektoren und vier Professoren überlassend. Man rief ihn jedoch sehr bald zurück, die Leitung dieser Schule zu übernehmen, der er zuerst unter dem Titel Commissar des Gouvernements, später als Direktor vorstand. Die Schwierigkeiten, welche sich der Entwickelung dieses Instituts entgegenstellten, wusste S. durch Intelligenz und Entfaltung aussergewöhnlicher Thätigkeit zu überwinden, so dass alle Erwartungen gekrönt wurden. Er setzte die Errichtung einer Deklamationsschule und eines Pensionats für Sänger durch, er hielt eine schöne Bibliothek, einen Concertsaal und führte die Concerte ein, welche dieser Pariser Schule einen Weltruf verschafften. 1814 wurde er durch Intriguen des neuen Hofes von seinem Platz verdrängt. Die während seiner 19jährigen Verwaltung wohlerworbene Achtung folgte ihm bei seinem Scheiden. Nach der Revolution von 1830 bot man ihm die Direktion noch einmal an, die er jedoch aus Rücksicht für seinen Freund Cherubini, der dieselbe inne hatte, nicht annahm. S. starb 1858 zu Paris.

Sarri, Dominico, Componist, zu Terni im Königreich Neapel 1678 als das Kind armer Eltern geboren, kam noch jung nach Neapel, um daselbst das Conservatorium Pieto d' Turchini zu besuchen, an welchem zu jener Zeit Salvador und Provenzale unterrichteten. Er verliess dies Institut 1697 und wurde ungefähr 1706 Hofkapellmeister. Eine seiner ersten Compositionen ist ein religiöses Melodrama »*Opera di amore*« (für die Brüderschaft der Pilgrime zu Neapel), worauf er sich mehr der Oper zuwandte. Die erste derselben hiess: »*Le Gare generose fra Cesare e Pompeo*«, welcher wieder ein Oratorium »*Il Fonte delle Grazie*« und die Oper »*Candaule re di Lidia*« folgten; ferner 1708 das Oratorium »*l'Andata di Gesù al Calvario*«, in der Paulskirche zu Neapel aufgeführt. Die nächsten Compositionen waren wieder Opern »*Il Comando non inteso ed ubidito*« und »*I Gemelli rivali*«; »*Arsace*«, nach dem Gebrauch der damaligen Zeit mit komischen Zwischenspielen; »*La Fede né tradimenti*«; 1719 »*Allessandro Severo*« (mit komischen Zwischenspielen); »*Ginevra di Scozzia*; 1724 »*La Didone*«; 1725 »*Tito Sempronio Gracco*«; 1731 »*Artemisia*«; das Oratorium »*Ester reparatrice*« für vier Stimmen, 1736; »*La Rosaura*«, 1736 bis 1738 im Théâtre Fiorentini; Chöre zu den Tragödien des »*Annibal Marchese*«. Sein Todesjahr ist nicht bekannt.

Sarti, Giuseppo, italienischer Operncomponist, wurde am 28. Decbr. 1729 zu Faenza im Kirchenstaat geboren, erhielt den ersten Musikunterricht in der Kirchengesangschule seiner Vaterstadt und kam dann nach Bologna, um unter Leitung des Padre Martini den Contrapunkt und die Composition zu studiren. Hier bildete er sich an denselben vortrefflichen Lehrern, die er später seinem

hüler Cherubini überlieferte und welchen dieser seine unübertreffliche Meister-
aft in der Kunst des Tonsatzes dankte. Sarti's Befähigung zur dramatischen
mposition zeigte sich bald so deutlich, dass er schon im Alter von 22 Jahren
einer ersten Oper »*Pompeo in Armenio*« in die Oeffentlichkeit treten konnte;
Erfolg dieses Werkes — zum ersten Mal aufgeführt im Carneval 1752 in
enza — machte ihm alsbald einen Namen unter den Operncomponisten seiner
t, und nach einigen weiteren Arbeiten, unter denen »*Il re pastore*« die be-
rkenswertheste, war sein Ruf schon weit über die Grenzen seines Vaterlandes
ausgedrungen. Im J. 1756 folgte er einem Rufe nach Kopenhagen als
rigent der königl. Kapelle und Gesanglehrer des Kronprinzen und hier com-
nirte er seine Oper »*Ciro riconosciuto*«, welche indessen, wie auch die anderen
jener Zeit entstandenen Werke Sarti's, nur kalt aufgenommen wurde, un-
chtet der Mitwirkung italienischer Sänger ersten Ranges. Unter diesen
rhältnissen fühlte er sich nach einigen Jahren gedrungen, Dänemark wieder
verlassen. Er kehrte nach Italien zurück und bemühte sich, die Theilnahme
Publikums durch neue Leistungen auf seinen, inzwischen in Vergessenheit
athenen Namen zu lenken. Diesmal aber konnte er mit seinen von 1765
1768 in verschiedenen Städten der Halbinsel aufgeführten Opern »*Mitridate*«,
Vologeso«, »*La Nitetti*«, »*Ipermnestra*« und »*Semiramide riconosciuta*« nur
en halben Erfolg erringen; und noch weniger Glück hatte er in London,
hin er sich im J. 1769 begab, denn hier gelang es ihm nicht einmal, eines
ner Werke zur Aufführung zu bringen und er sah sich genöthigt, mit
vier- und Gesangunterricht seinen Unterhalt zu gewinnen. Ein Heft Cla-
rsonaten, welches er unter dem Titel »*Three Sonatas for the Harpsichord*«
9 dort veröffentlichte, gehört unter die besten Erzeugnisse auf diesem Gebiete.

Wiederum nach Italien zurückgekehrt, sollte S. bessere Tage sehen. Zu-
hst trat er Ende 1770 an Stelle des nach England berufenen Sacchini als
rektor an die Spitze des Conservatoriums dell' Ospedaletto zu Venedig, wo
neun Jahre hindurch mit Erfolg als Lehrer und Componist thätig war;
n erhielt er die 1779 frei gewordene Stelle eines Domkapellmeisters in
iland, nachdem er sich durch seine Arbeiten bei Gelegenheit der Bewerbung:
tiphonie, Psalm und Messe für sechs und acht Stimmen, als Componist von
liegener Bildung und seinen zahlreichen Rivalen überlegen gezeigt hatte.
dieser Stellung war er veranlasst, sich eifrig mit Kirchencomposition zu
chäftigen; drei werthvolle Messen, die 1781 im Auftrage des Herzogs von
belloni entstanden, zeugen von seiner Beherrschung auch dieser Kunst-
tung. Daneben schrieb er eine Anzahl Opern, welche seine früheren weit
rragten: »*Le gelosie villane*«, komische Oper in zwei Akten (1776); »*Fra i
litiganti il terzo gode*«, komische Oper (1780); »*Giulio Sabino*« (1781) und
nozze di Dorina« (1782). Von diesen Opern fand die zweite auch in
tschland enthusiastischen Beifall, besonders in Wien, wo sie am 25. Mai
3 zum ersten Mal aufgeführt wurde und die Arbeiten der deutschen Com-
isten, den damals schon auf der Höhe seines Ruhmes angelangten Mozart
t ausgenommen, vollständig in den Schatten stellte. In Cramer's »Magazin
Musik«, II, S. 185 wird im Mai 1784 berichtet, Sarti sei noch immer der
blingscomponist und die Oper »*Fra due litiganti*« sei in Wien vierundfünfzig-
aufgeführt, und alle Kenner kämen überein, dass es ein Meisterstück seiner
eit sei. Auch in deutscher Bearbeitung wurde sie unter dem Titel »Im
ben ist gut fischen« viel gegeben. Mozart selbst versäumte nicht, der Po-
arität Sarti's in Wien Rechnung zu tragen, indem er über eines der belieb-
en Themata der Oper »*Come un agnello*« Claviervariationen schrieb und es
zweiten Finale seines »Don Juan« in seine Partitur verflocht. Auch der
sönliche Verkehr der beiden Meister war während Sarti's kurzem Aufenthalt
Wien ein freundschaftlicher: »Sarti ist ein rechtschaffener, braver Mann«,
reibt Mozart am 9. Juni 1784 seinem Vater, »ich habe ihm sehr viel ge-
lt endlich auch Variationen auf eine Arie von ihm gemacht, woran er sehr

viele Freude gehabt hat.« Wie Otto Jahn (»Mozart«, III, p. 304) bei dieser Veranlassung bemerkt, vergalt der rechtschaffene, brave Mann dem Mozart diese Freude durch eine bitterböse Kritik einiger Stellen in dessen Quartetts, über welche er, empört, dass »Barbaren ohne alles Gehör sich einfallen lassen, Musik componiren zu wollen,« ausruft: »*Si può far di più per far stonar i professori?*« in denen er Fehler über Fehler nachweist, »wie sie nur ein Clavierspieler machen könne, der *Dis* und *Es* nicht zu unterscheiden wisse,« indem er mit dem Trumpf schliesst: »*Dirò anch'io come l'immortale Rousseau „De la musique pour faire boucher ses oreilles!"*« Ob diese, unter dem Titel »*Esame acustico futto sopra due frammenti di Mozart*« von S. verfasste Kritik im Druck erschienen ist, kann Jahn nicht angeben; ein Auszug findet sich in der »Allgem. musikal. Zeitung«, XXXIV, p. 373 ff.

Bis 1784, wo er als Hofmusikdirektor nach Russland berufen wurde, blieb S. auf seinem Kapellmeisterposten am Mailänder Dom. Seine Reise nach Petersburg, unterbrochen durch den oben erwähnten Aufenthalt in Wien, glich einem Triumphzug, und in der russischen Hauptstadt angelangt, war er nicht minder ein Gegenstand der Gunst sowohl des Publikums, als der Kaiserin Catharina II.; durch Eingehen auf den Geschmack der tonangebenden Musikfreunde und geschickte Ausnutzung der ihm zu Gebote stehenden Kunstkräfte wusste er sich diese Gunst zu erhalten und sie zu vermehren: seine erste Arbeit war ein Psalm in russischer Sprache für Chor und Orchester, bei welchem noch ein zweites Orchester von russischen Jagdhörnern — eine ältere Schöpfung des unter der Regierung der Kaiserin Elisabeth in Russland lebenden böhmischen Hornvirtuosen Maresch (s. diesen) — zur Verwendung kam; ein andres Mal componirte er zur Feier eines kriegerischen Ereignisses ein *Te Deum* (ebenfalls in russischer Sprache), welches durch zahlreiche, an gewissen Stellen der Musik gelöste Kanonenschüsse die Zuhörer in eine besonders feierliche Stimmung versetzte; auch seine 1786 aufgeführte Oper »*Armida e Rinaldo*« trug ihm reichen Beifall ein, von Seiten der Kaiserin sogar ein eigenhändiges Belobungsschreiben, begleitet von einer werthvollen Tabaksdose und einem Brillantring. Eine Kabale sollte wenige Jahre später seiner Wirksamkeit in Petersburg ein Ende machen. Die Sängerin Todi, welche um diese Zeit an der kaiserlichen Oper engagirt war und die Rolle der Armida mit glänzendem Erfolg gesungen hatte, erfreute sich des unbegrenzten persönlichen Vertrauens der Kaiserin und benutzte dasselbe, um den Componisten bei ihr zu discreditiren; dieser berief, um dem Einfluss der Sängerin ein Gegengewicht zu geben, den Tenoristen Marchesi nach Petersburg, und die Leistungen dieses Künstlers vermochten in der That, die Theilnahme des Publikums von denen der Todi abzulenken. Da aber das Erscheinen des Rivalen ihr intimes Verhältniss zur Kaiserin nicht aufhob, so betrieb sie nun mit verdoppeltem Eifer ihre Intriguen gegen S. und erlangte schliesslich die Entfernung ihres Feindes von seinem Posten. Aus der misslichen Lage, in welche sich S. nun versetzt sah, half ihm seine Freundschaft mit dem damals allmächtigen Fürsten Potemkin: dieser machte ihm ein Dorf in der Ukraine zum Geschenk, dessen Bewohner sich durch vortreffliche Stimmen auszeichneten, und errichtete dort eine Gesangschule, zu deren Direktor er den in Ungnade gefallenen Kapellmeister ernannte. In dieser Wirksamkeit suchte S. das ausgestandene Missgeschick zu vergessen, bis er sich nach dem Tode Potemkin's (15. Octbr. 1791) aufs Neue isolirt sah; zwei Jahre danach kehrte er nach Petersburg zurück, um einen Versuch zur Versöhnung mit der Kaiserin zu machen, und es gelang ihm auch, sich bei ihr vollständig zu rechtfertigen. Die Wiedereinsetzung in seine Kapellmeisterwürde mit einem Gehalt von 35,000 Rubeln, die Einräumung einer Wohnung im kaiserlichen Palais und eine Gratification von 15,000 Rubeln waren die Beweise der wieder erwachten Huld Catharina's II., die ihn ausserdem mit der Errichtung eines Conservatoriums der Musik in Katharinoslaw nach dem Muster der italienischen betraute und ihn zum Direktor desselben ernannte. Als die

Zöglinge dieser Musikschule sich im J. 1795 zum ersten Male vor der Kaiserin hören liessen, war diese von ihren Fortschritten so befriedigt, dass sie den Künstler mit Lob überhäufte, ihn in den ersten Adelsrang erhob und ihm, in der Absicht, ihn an Russland zu fesseln, beträchtliche Ländereien zum Geschenk machte. Doch hatten das Alter, die Anstrengungen seines Berufes und die Rauhheit des russischen Klimas seine Kräfte derart abgenutzt, dass er sich nicht lange des neuen Glückes erfreuen konnte. In der Hoffnung, seine Gesundheit wieder herzustellen, unternahm er im April 1802 eine Reise nach Italien, kam indessen nur bis Berlin, wo sich sein Zustand mehr und mehr verschlimmerte und er am 28. Juli desselben Jahres starb.

Neben der Composition von Opern, deren er zweiundvierzig hinterlassen, und von Kirchenmusik fand S. die Zeit, sich auch der Untersuchung akustischer Probleme zu widmen. Ein von ihm construirtes Instrument zur Ermittelung der Schwingungszahlen eines Tones innerhalb einer Sekunde, vermittelst dessen er für das *A* des Kammertones im Petersburger Orchester 436 Schwingungen fand, verschaffte ihm (1794) die Ehre, zum Mitglied der Akademie der Wissenschaften in Petersburg ernannt zu werden, wiewohl seine Erfindung sich auf ein älteres von Sauveur (s. diesen) entdecktes Princip gründet, nach welchem die, durch zwei schwach dissonirende Orgelpfeifen oder andere klingende Körper bewirkte stossweise Lufterschütterung die Bestimmung der Schwingungszahlen der betreffenden Körper möglich macht.

Sarto oder **Sarti,** Giov. Vincenzo, italienischer Componist des 17. Jahrhunderts, von dem bekannt sind: »*Messe e salmi concertati a tre e quattro voci*« (Venedig, 1630). »*Salmi concertati a* 2, 3, 4 *e* 6 *voci*« (ibid. 1630). »*Litaniae Marianae octo vocum*« (Venedig, 1600, in 4°). In der kaiserlichen Bibliothek in Paris sind Psalmen und Vespern aufbewahrt.

Sartorelli, Alessandro, Musikliebhaber, zu Verona im Anfang des 19. Jahrhunderts geboren, verfasste eine kurzgefasste Abhandlung: »*Sunto teorico musicale*« (in Venezia dalla tipografia di G. B. Merli, 1836, in 8°, 25 Seiten, 6 Bl. Beispiele).

Sartorio, Antonio, dramatischer Componist des 17. Jahrhunderts, in Venedig ungefähr 1620 geboren, war eine Zeit lang Kapellmeister am herzogl. Hofe in Braunschweig, später zu Venedig an St. Marc. Die von seinen Opern am häufigsten an den italienischen Theatern aufgeführten sind: »*Erginda*« (Venedig, 1652). »*Amori infruttuosi di Pirro*« (ibid. 1661). »*Il Seleuco*« (ibid. 1666). »*La Prosperità di Elio Sejano*« (ibid. 1667). »*Erminda Regina di Longobardi*« (ibid. 1670). »*Adelaide*« (ibid. 1672). »*Orfeo*« (ibid. 1672). »*Meseenzio*« (ibid. 1673). »*Antonio e Pompejano*« (1677). »*Giulio Cesare in Egitto*« (1677). »*Ercole sul Termodonte*« (1678). »*Anacreonte tiranno*« (1678). »*I due Tiranni al soglio*« (1679). »*Flora*« (1681). Kirchencompositionen: »*Salmi a otto voci in due cori all' uso della Serenissima Capella ducale di S. Marco*« (Venedig, G. Sala, 1680, in 4°, op. 1). Sartorio starb 1681.

Sartorio, Paul, Organist des Erzherzogs von Oesterreich, geboren zu Nürnberg, gab 1600 die folgenden Arbeiten heraus: 1) »Drei Messen für acht Stimmen« (München, 1600, Fol.). 2) »*Sonetti spirituali* für sechs Stimmen« (Nürnberg, 1601). 3) »Neue deutsche Liedlein mit vier Stimmen nach Art der welschen Canzonette, auf allerlei Instrumente zu gebrauchen« (Nürnberg, bei Kaufmann, 1601).

Sartorius, Christian, Fürstlich Brandenburgischer Kammermusikus und Verwalter des Stifts und Klosters Himmelscron, ist zu Querfurt im Anfange des 17. Jahrhunderts geboren. Er gab 1658 zu Nürnberg heraus: »Unterschiedlicher Teutscher nach der Himmelskron zielender hoher Fest- und Dank-Andachten Zusammenstimung mit 1, 2, 3, 4, 5, 6 und 8, nehmlich einer, zwei, drei, auch fünf Vocal, dann zweien und mehr Instrumental-Stimmen, als Violiner oder Cornetten, auch Posaunen Sammt gedoppelten *Basso Continuo*«.

Sartorius, Christian Carl, veröffentlichte in der Zeitschrift »Cäcilia«,

Thl. VII, S. 199—217 und Thl. VIII, S. 1—24 in den Jahren 1827 und 1828 »Briefe aus Mexiko über die Musik und den Tanz in diesem Theile Amerikas«.

Sartorius, Erasmus, lateinisirter Name des deutschen Namens Schneider, war gelehrter Musiker und gekrönter Poet und wurde 1577 (Moller: »*Cimbria literata*«, t. 1, p. 580) in Schleswig geboren. Im zehnten Jahre nahm ihn der Herzog von Gottorp, wozu wohl seine schöne Stimme Veranlassung gegeben haben wird, unter seine Kapellknaben auf. Der Nachfolger und Bruder des Herzogs, Johann Adolph, nahm sich des begabten Knaben weiterer Ausbildung gleichfalls an, liess ihn auf seine Kosten das Gymnasium in Bordesholm und später die Universität zu Rostock besuchen, wo er sich so vortheilhaft hervorthat, dass man ihn als Stadtmusikdirektor und Cantor an der Marienkirche anstellte. 1604 ging er in derselben Eigenschaft nach Hamburg, wo er sich einen besonderen Ruf als Gesanglehrer und vortrefflicher Leiter seines Singchors erwarb. Seine ehrenvolle Thätigkeit in dieser Stadt währte über dreissig Jahre, denn er starb am 17. Octbr. 1637 (s. Johann Albert Fabricius: »*Memor.*«, Hamburg, Th. II, p. 622, und Moller: »*Cimbria Literata*«). Die von Sartorius veröffentlichten Schriften sind: 1) Ein Elementarbuch der Musik (bereits sehr selten geworden), in welchem Sartorius sich als eifriger Vertheidiger der alten Solmisation gegenüber der neueren von Henri de Putte, Calvisius, Lipsius und Hitzler kundgiebt. Der Titel lautet: »*Institutionum musicarum tractatio nova et brevis duobus libris comprehensa, quibus non tantum artis praecepta breviter et dilucide proponuntur, verum etiam pulcherrima modorum musicorum doctrina exhibetur, et exemplis illustratur. Praemittitur oratio de hujus artis inventoribus, praestantia, utilitate. Item aliquot fugae pro discipulis secundae et tertiae classis scholae Hamburgensis. Auctore Erasmo Sartorio cantore*« (Hamburgi, imprimebat Jacobus Rebenlinus, 1635, in 8°; dreizehn unnummerirte Seiten). Diesem geht ein 17 Seiten umfassendes, vorzüglich geschriebenes »*Encomium Musicae*« voran. Die Singübungen, welche unter dem Namen »Fugen« das Werk beschliessen, sind zwei-, drei-, vier-, fünf-, sechs-, sieben- und achtstimmige Canons. 2) »*Belligerasmus, id est Historia belli exorti in regno musico, in qua liberalis, et non tetrici ingenii lector inveniet quod tam prodesse, quam delectare possit*« (Hamburg, 1622, in 8°, 101 S.) In diesem musikalischen Scherze, in ähnlicher Weise schon früher durch den Metzer Organisten Claude Sebastien (s. d.) ausgeführt, ist Orpheus als das Oberhaupt des figurirten Gesanges dargestellt; seine Krieger sind: Sänger, Flötenspieler, Violinisten und Organisten. Dagegen ist Bisthon der Vertheidiger des Kirchengesanges, dem die Trompeter, Pfeiffer, Vögel u. s. w. untergeben sind. Dieses Schriftchen erlebte vier Auflagen; 1626, 1639 und 1642; die letztere unter dem Titel: *Musomachio, id est: Bellum musicale ante quinque lustra Belligeratum in gratium Er. Sar. (Erasmi Sartorii) nunc denuo institutem, a primo ejus auctore*« (Rostock, 1642, in 8°, 78 S.). Bei der Herausgabe der dritten Auflage, zwei Jahre nach dem Tode des S., deklarirte sich der Dr. der Medicin und Professor der Dichtkunst, Peter Laurenberg, als eigentlicher Verfasser dieser Schrift, ob mit Recht oder Unrecht, dürfte wohl nicht aufgeklärt werden können.

Sartorius, Johann Friedrich, deutscher Musiker, schrieb den Text und die Musik zu einer Oper, welche 1704 in Prag mit Beifall aufgeführt wurde. Das Libretto erschien gedruckt: »*La Rete di Vulcano, burletta dramatica, didicata e rappresentata alla Ser. Altezza Elett Co. Palatino del Reno, nel teatro di Praga, poesia e musica del sign. D. D. D. da Giov. Frederico Sartorio*« (1704, in 4°).

Sassadius, Johann Siegismund, Organist und Instrumentenmacher, zu Brieg um 1740 geboren, dessen Claviere seiner Zeit geschätzt wurden. (Matthesen, »Grundlage einer Ehrenpforte«, S. 139.)

Sassani, Matteo, berühmter Sopransänger, bekannt unter dem Namen Matteucci, nicht zu verwechseln mit einem anderen, hauptsächlich durch den aussergewöhnlichen Umfang seiner Stimme seiner Zeit beliebten Sänger Pietro

Matucci, lebte zu Neapel und auch einige Zeit am Hofe zu Spanien. M. Farrence veröffentlichte eine kleine Schrift über diesen Sänger.

Sattel, an Saiteninstrumenten mit Griffbret die zwischen diesem und dem Wirbelkasten eingelassene schmale Leiste von Ebenholz oder Elfenbein, über welche die Saiten in kleinen Kimmen laufen. Er ragt etwas über das Griffbret hervor und dadurch verhindert er das Aufliegen der Saiten auf dem letztern.

Sattel machen, ein *Terminus* beim Cellospiel, welcher bedeutet: dass der Spieler in einer höheren Lage der Hand mit dem Daumen einsetzt und ihn auf der damit niedergedrückten Saite liegen lässt, um sämmtliche Finger zu höheren Tönen gebrauchen zu können.

Sattler, Heinrich, Organist und Musikdirektor zu Blankenburg im Harz, ist zu Quedlinburg am 3. April 1811 geboren. Er schrieb ausser ein- und mehrstimmigen Liedern »Theoretisch-Praktische Anleitung zum Gesang-Unterricht in Schulen« (Quedlinburg, Ernst).

Sattler, Johann Anton, Kammermusikus des Kurfürsten von Baiern. Von ihm sind erschienen: »Sechs Sinfonien für sechs Stimmen«, op. 1 (Nürnberg, 1756).

Satyrpfeife ist nichts andres als die Pansflöte (s. d.), welche der ziegenfüssige, in Wäldern, auf Bergen und Feldern lebende Untergott, Satyr, angeblich spielte.

Satz heisst zunächst jedes einzelne Glied eines abgeschlossenen Tonstücks, so weit es für sich selbst schon verständlich ist. Die kleinsten Glieder heissen Motiv, sobald ein solches in sich abgeschlossen erscheint, aber Satz. Wird einem solchen Satz dann ein anderer angereiht, als sein Gegensatz, so wird der erste zum Vorder-, der andere zum Nachsatz, und beide zusammengefasst bilden eine Periode. In ähnlichem Sinne gliedern sich dann die grössern Formen in Haupt- und Nebensatz, in Durchführungs- oder Mittelsatz und Schlusssatz beim *Rondo*, *Allegro* u. s. w. (s. d.), die Fuge in Durchführungen und Zwischensätze und endlich die zusammengesetzten Formen: die Sinfonie und Sonate in die verschiedenen Sätze: *Allegro*, *Adagio*, *Scherzo* oder *Menuett* und *Rondo* oder *Finale* (s. d.). Dass man ferner unter Satz die grammatische Beschaffenheit, die harmonische Ausarbeitung, Stimmführung der Tonstücke u. s. w. versteht, ist unter: Reiner Satz bereits angedeutet worden. In diesem Sinne heisst auch diese Schreibart: Satz- oder Setzkunst und unterscheidet man den strengen Satz, der sich streng an die festgestellten Regeln der mehrstimmigen Schreibart (Setzkunst) hält, und freien Satz, der sie dabei mit grösserer Freiheit handhabt.

Satzl, Christoph, Musikdirektor des Klosters zu Hall am Inn in Tirol, lebte in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Gedruckt sind von seinen Compositionen: »*Ecclesiastici concentus* 1, 2, 3 *e* 5 *vocibus concinendi*« (Augsburg, 1621). »*Concertati a* 2 *voci e* 3 *stromenti*«. »*Cantiones genethliacae ad Christi cunas, quinque vocum*«. »*Hortus pensilis, seu motetti a* 2, 3, 4 *e* 5 *voci, con violini*«. »*Cantate per Pasqua a* 5 *e* 6 *voci*«. »*IX Messe a* 1, 2, 3, 4 *e* 5 *voci*« (Inspruck, 1646). »*Jubilus Davidicus seu psalmi* 2—5 *vocibus, mixto Chelium binario modulandi*« (ibid. 1653, in 4°). »*Missae quatuor novae* 4, 5 *et pluribus vocibus concinendae*« (ibid. 1661).

Saubert, Johann, Pastor an der St. Sebald-Kirche zu Nürnberg, am 26. Febr. 1592 zu Altdorf geboren, starb zu Nürnberg am 2. Novbr. 1646. Bei Gelegenheit einer Cantate, die in der Kirche aufgeführt wurde, hielt er eine Predigt, die gedruckt ist: »Seelen-Musik: wie dieselbe am Sonntage Cantate 1623 in der Kirch zu unser lieben Frauen gehöret worden, neben einer Neujahrs-Predigt« (Nürnberg, 1624).

Sauer, Carl Gottlieb, Mechanikus und Instrumentenmacher, 1750 zu Brandenburg geboren, etablirte sich 1780 in Dresden und erlangte durch seine Claviere einen gewissen Ruf in Deutschland.

Sauer, Johann Georg, geboren zu Allerheim in Baiern gegen 1740,

besuchte die Universität Wittenberg und hielt am 17. Juli 1661 über die mathematische Theilung der Intervalle der Töne eine Rede, welche gedruckt erschien: »*Ex mathematicis de musica sub praesidio viri clarissimi M. Johannis Wolfg. Rentschi publice disputavit Johannes Georgius Sauer*« (Allerheim, Suevos Wittenberg, 1661, in 4°, 2 Blätter).

Sauer, Leopold, Instrumentenbauer, welcher gegen Ende des 18. Jahrhunderts zu Prag und später zu Wien lebte, erfand 1804 während seines Aufenthaltes in der letzteren Stadt ein Instrument, welches er »Orchestrion« nannte. (Ein aufrecht stehendes Piano mit mehreren Orgelzügen.)

Sauer, Wilhelm (mit Ladegast einer der bedeutendsten Orgelbauer Norddeutschlands), wurde am 23. März 1831 in Friedland in Mecklenburg, wo sein Vater Orgelbaumeister war, geboren. Nach absolvirtem Gymnasialcursus in Friedland trat Sauer bei seinem Vater, ein, wenn auch nicht bedeutender, doch sehr solider Orgelbauer, in die Lehre. Nach absolvirter Lehrzeit begab Sauer sich auf Reisen, verweilte längere Zeit bei berühmten Orgelbauern in Deutschland, der Schweiz, Frankreich und England (besonders in Paris und London) und gründete, nachdem er sich auf diese Weise allseitig durchgebildet hatte, 1857 eine Orgelbauanstalt in Frankfurt a/O. Seit genanntem Jahr sind aus seiner Anstalt 264 Orgelwerke hervorgegangen, unter diesen viele Werke mit drei bis vier Manualen. Er baute grosse Orgelwerke in folgenden Kirchen: Berlin in St. Thomas-, Zions- und Jerusalems-Kirche, Magdeburg in St. Johannes, Marienwerder im Dom, Frankfurt a/O. in Nicolai- und St. Gertraud-Kirche, Altona in Johanni-Kirche, Petersburg in Catharinen-, Marien-, Michaels-Kirche und ebendaselbst im Palais des Grossfürsten Constantin, Bernau in Marien-Kirche, Burg z. U. L. Fr. Mannheim in Trinitatis- und Concordia-Kirche in Dietz, Bromberg in Pauls-Kirche, Bochum in evang. Kirche, Ludwigshafen a. Rh. in evang. Kirche, Fulda im Dom. Es giebt nur wenige Meister, die sich rühmen können, eine gleiche Anzahl so grosser Werke gebaut zu haben. Wie Ladegast ein Vertreter der Schleifladen, so ist Sauer im Norden der Vertreter der Kegelladen. Eine weitere Folge des Kegelladensystems ist die, dass die Sauer'schen Werke sich durch eine überraschend leichte und übersichtliche Registrirung, sowie durch eine angenehme und elastische Spielart auszeichnen. Diese Spielart bleibt selbst dann leicht, wenn die verschiedenen Manuale angekoppelt sind. Dazu kommt ferner, dass die Sauer'schen Werke die innere Harmonie zwischen den Familiengliedern der drei Stimmkategorien — Principal, Flöten-, Rohrwerk — vollkommen bewahren; mithin ist die Tonschönheit und das orchestrale Colorit der Sauer'schen Orgeln vollkommen zu nennen. Mit dieser meisterhaften Intonation steht auch der mechanische Theil der Sauer'schen Werke auf gleicher Höhe, sei es die Güte des Pfeifwerks, die Haltbarkeit der Tractur, oder das korrekt angelegte Windsystem.

Sauerbrei, Johann Wilhelm Christian Carl, Organist, geboren zu Königsee in Thüringen am 22. August 1804, war Organist in Stade in Hannover. 1830 erschien von ihm: »136 Choral-Melodien, vierstimmig ausgesetzt und zunächst zum Gebrauche in den Herzogthümern Bremen und Verden bestimmt« (Stade, beim Autor), Ferner ein beziffertes Choralbuch, op. 21 (ibid.), und mehrere Orgelcompositionen, darunter: »Zwölf Orgelstücke«, op. 4 (Hannover, Nagel). »Zwanzig Präludien für Anfänger«, op. 7 (Leipzig, Breitkopf & Härtel). »Zwölf Stücke idem«, op. 8 (ibid.). »Acht leichte Orgelstücke«, op. 16 (Hamburg, Kranz). »Vier leichte fugirte Orgelschlüsse«, op. 28 (Erfurt, Körner). »Präludien und Fugen« (ibid.). Zwei Präludien und Fugen von S. im »Postludienbuch für Orgelspieler« von Körner, Erfurt.

Saug- oder **Schöpfventil,** s. Fangventil.

Saume oder **Zemre,** eine Art Oboi der Araber mit acht in gleicher Linie stehenden Schalllöchern ohne Klappen. (Abb. s. in Weiss, »Kostümkunde«, II, 297, Fig. 147a.)

Saunders, Georg, englischer Architekt, verfasste die Schrift: »*A Treatise*

on theatres, including some experiments on sound«. (Abhandlung über Theater, Erfahrungen über den Schall einschliessend.)

Saunier (....), französischer Lautenmacher, geboren in Lothringen gegen 1740, liess sich 1770 in Paris nieder, wo alsbald seine Violinen geschätzt wurden. Er war ein Schüler Lambert's und der Lehrmeister von Picte.

Sauppe, auch **Saupe,** Christian Theodor, Organist in Glaucha in der Grafschaft Schönburg ums Jahr 1780. Er war in Wechselburg in Sachsen 1754 geboren und starb Anfang des 19. Jahrhunderts. Gedruckt sind: »Drei Claviersonaten« (1785). »Gesänge mit Begleitung des Pianoforte, nebst zwei- und vierhändigen Sonatinen« (Leipzig, Breitkopf, 1792). »Sechs Claviersonaten für Liebhaber«. »Der Abend, von Mattheson, mit Begleitung des Piano« (ibid. 1802). Ein Oratorium, »Die siegreiche Auferstehung Jesu Christi«, und eine Pfingstcantate befinden sich im Manuscript auf der königl. Bibliothek zu Berlin.

Saur, auch **Saurius,** Andreas, Cantor zu Kiel, lebte um die Mitte des 17. Jahrhunderts. Es ist eine von ihm componirte Cantate zur Huldigungsfeier des Herzogs von Holstein gedruckt: »Glückwünschung in einer musikalischen Harmonie von 7, 9 bis 15 Stimmen« (Hamburg, 1661, in Fol.).

Saurin, Didier, Geometer, 1692 in Paris geboren, beschäftigte sich mit der Musik und verfasste: »*La Musique théorique et pratique dans son ordre naturel*« (Paris, Ballard, 1722, in 4°).

Sauvage. Zwei Minnesänger dieses Namens lebten im 13. Jahrhundert. Von dem einen, geboren zu Arras, befinden sich zwei Gesänge, und von dem andern, geboren zu Bethune, ein Gesang in der kaiserl. Bibliothek (No. 7222) aufbewahrt.

Sauveur, Joseph, französischer Akustiker, geboren am 24. März 1653 in La Flèche im westlichen Frankreich (Departement der Sarthe), wuchs unter wenig versprechenden Umständen auf, denn erst im siebenten Jahre gelangte er zum Gebrauch seiner Sprachwerkzeuge, und auch nach dieser Zeit hat er sich ihrer niemals mit Freiheit bedienen können. Gleichwohl benutzte er mit Erfolg den Unterricht im Jesuitencollegium seiner Vaterstadt und fühlte sich besonders durch das Studium der Mathematik so angezogen, dass er z. B. im Verlaufe eines Monats ohne Hülfe des Lehrers die sechs ersten Bücher der Elemente des Euklid übersetzte. Im J. 1670 kam er nach Paris, wo er unter der Leitung des Physikers Rohault studirte und gleichzeitig Unterricht in der Mathematik gab, u. a. auch den Prinzen Eugen von Savoyen zum Schüler hatte. Zehn Jahre später erhielt er den Titel eines Mathematiklehrers der Pagen der Dauphine und wurde vom Marschall Condé beauftragt, eine Abhandlung über Befestigungs-Theorie zu schreiben. Die Begeisterung für diese Aufgabe und der Wunsch, durch praktische Erfahrung seine Theorien zu vervollständigen, führte ihn im folgenden Jahre (1691) zu der Belagerungsarmee von Mons, wo er sich im Interesse seiner Wissenschaft den gefährlichsten Situationen aussetzte. Nach Paris zurückgekehrt, beschäftigte er sich aufs Neue mit mathematischen Arbeiten verschiedener Art, bis endlich die Probleme der musikalischen Akustik seine Theilnahme ausschliesslich in Anspruch nahmen. Sauveur's Liebe zu dieser Wissenschaft, welche durch ihn recht eigentlich ins Leben gerufen wurde, ist um so schwerer zu erklären, als er selbst taub war und so wenig musikalisch, dass er nicht einmal einen gehörten Ton mit der Stimme wiederzugeben vermochte. Unter diesen Umständen war er gezwungen, bei seinen Untersuchungen stets die Hülfe anderer, mit musikalischem Gehör begabter Menschen in Anspruch zu nehmen; trotzdem waren sie mit solchem Erfolge gekrönt, dass er 1696 zum Mitglied der Akademie der Wissenschaft ernannt wurde. In den Memoiren dieser Gesellschaft sind auch die Ergebnisse der Arbeiten veröffentlicht, welche ihn bis zu seinem Tode am 9. Juli 1716 unausgesetzt beschäftigten.

Sauveur's wichtigstes Verdienst um die Wissenschaft der Akustik besteht darin, dass er zum ersten Male die Vibrationserscheinungen der klingenden

Körper einer gründlichen Beobachtung unterworfen hat. Der Ausgangspunkt, den er für seine Untersuchung nahm, lässt alsbald den genialen Forscher erkennen: im Gegensatz zu allen seinen Vorgängern empfand er die Nothwendigkeit eines Tones von bestimmter, absoluter Höhe, um durch Vergleichung mit ihm für jedwede Tonart die Grundlage zu gewinnen, und er sah ein, dass die Höhe eines solchen Tones nur durch die Anzahl seiner Schwingungen festzustellen sei. Die Aufgabe aber, diese Schwingungen zu zählen, war um so schwieriger, als es zu Sauveur's Zeit an den geeigneten Instrumenten für physikalische Untersuchung noch fast ganz mangelte. Die Erfahrung der Praktiker, welche längst bemerkt hatten, dass zwei gleichgestimmte Orgelpfeifen, sobald sie in der Intonation von einander abweichen, ein stossweises Geräusch hören lassen, und dass die Zwischenräume, in welchen diese Stösse einander folgen, um so grösser sind, je geringer die Intonations-Abweichung — diese Erfahrung kam ihm zu Hülfe, indem er zunächst die Ursache jenes Geräusches in dem periodischen Zusammentreffen der verschiedenen in beiden Pfeifen erzeugten Luftschwingungen fand, welche im Moment ihrer Vereinigung das Ohr kräftiger berühren als einzeln. Nimmt man nun das Verhältniss der Schwingungen des tieferen zu denen des höheren Tones wie 8 : 9, so wird jede achte Schwingung des ersteren mit jeder neunten des letzteren zusammenfallen; es handelt sich dann nur darum, die Zahl der Luftstösse innerhalb einer Sekunde zu ermitteln, diese Zahl mit den Proportionszahlen beider Pfeifen zu multipliziren, und man hat die Anzahl der Schwingungen für die, in jeder von ihnen enthaltenen Luftsäule gefunden. S. war auch der erste, der sich mit der Untersuchung der mitklingenden Obertöne beschäftigte: aus den von ihm aufgestellten theoretischen Grundsätzen entwickelte sich später das Harmoniesystem Rameau's. Begreiflicherweise liess er es nicht an Versuchen fehlen, seine Entdeckungen auf dem Gebiete der Akustik in der praktischen Musik unmittelbar zu verwerthen. In diesem Falle jedoch zeigte sich, wie schon so oft bei ähnlichen Gelegenheiten, dass die wissenschaftliche und die künstlerische Thätigkeit sich keineswegs immer in demselben Menschengeiste zusammenfinden, denn seine Arbeiten auf diesem Gebiete blieben ohne allen Erfolg. Die Titel seiner, in den Memoiren der französischen Akademie der Wissenschaften erschienenen Schriften sind: 1) »*Principes d'acoustique et de musique, ou système général des intervalles des sons, et son application à tous les systèmes et instruments de musique*« (1700 und 1701). 2) »*Application de sons harmoniques à la composition des jeux d'orgue*« (1702). 3) »*Méthode générale pour former des systèmes tempérés de musique, et du choix de celui qu'on doit suivre*« (1707). 4) »*Table générale des systèmes tempérés de musique*« (1711). 5) »*Rapports des sons des cordes d'instruments de musique aux flèches des cordes, et nouvelles déterminations des sons fixes*« (1713).

Sauzay, Eugène, Professor des Violinspiels am Conservatorium zu Paris, wo er am 14. Juli 1809 geboren und von kunstliebenden Eltern erzogen wurde. Vidal war sein erster Lehrer im Violinspiel, dem, als er 1824, da er als Schüler in das Conservatorium eintrat, Guérin und später Baillot folgten. Den Compositionsunterricht erhielt er von Reicha. Es wurden ihm in verschiedenen Fächern die ersten Preise zuerkannt; jedoch am Meisten zeichnete er sich als Violinspieler aus, so dass er in der Folge an Stelle Vidal's in das berühmte Baillot'sche Quartett eintrat. Nachdem er der Schwiegersohn des Letzteren geworden war, errichtete er in seinem Hause für Freunde und Kenner der Musik Soiréen, in denen seine Frau, der Violoncellist Norblin, der Pianist Boely und später Franchhomne mitwirkten. Diese Abende, der klassischen Musik hauptsächlich geweiht, fanden später öffentlich, zuweilen auch mit Orchester, im Pleyel'schen Saale statt. 1840 wurde Sauzay erster Violinist des Königs Louis Philipp, später zweiter Concertmeister Napoléon III., und nach dem Tode Girard's Professor am Conservatorium. Er veröffentlichte: »*Etudes harmoniques pour violon*«, op. 13 (Paris, Richaut). »*Haydn, Mozart, Beethoven.*

Etude sur le quatuor« (Paris, l'auteur 1861, gross in 8°, 173 S.), nebst einem guten thematischen Katalog der Quartette, Quintette und Trios dieser Meister. Compositionen: »*Symphonie rustique* für Piano zu vier Händen«, op. 12 (Richault, Paris). »*Fantasie sur Zampa pour piano et violon*«, op. 1 (Paris, Meissonnier). »*Allegro et rondo*«, op. 2 (Paris, Prilipp). »*Sweet home*«, op. 3 (ibid.). »*Cinq pièce pour piano et violon*« op. 6 (ibid.). »*Pièce en trio pour piano, violon et alto*«, op. 7 (Paris, Richault). »*Trio pour violon, alto et basse*«, op. 8 (auch in Deutschland gedruckt). »*Trois anciennes chansons*«, op. 9 (ibid.) u. a. m.

Savard, Marie Gabriel Augustin, theoretischer Schriftsteller, geboren zu Paris am 21. August 1814, war Schüler und später Lehrer am kaiserlichen Conservatorium zu Paris. Die Bücher, die er veröffentlichte, sind: 1) »*Cours complet d'harmonie théorique et pratique. Ouvrage adopté pour l'enseignement du Conservatoire impériale de musique*« (Paris, Maho, 1853, zwei Bände, gross in 8°). 2) »*Manuel d'harmonie*« (ibid.), ein Band, gross in 8°). 3) »*Principes de la musique*« (Paris, Durand, 1861, ein Band gross 8°). 4) »*Recueil de plain-chant d'église, transcrit en notation moderne et harmonisé a trois et a quatre voix*« (Paris, Regnier, Canaux). Mehrere Motetten (ibid.).

Savart, Felix, französischer Akustiker, ist geboren am 30. Juni 1791 in Mézières (Departement der Ardennen) als Sohn eines Verfertigers mathematischer und physikalischer Instrumente, welcher anfangs an der Schule dieser Stadt, dann an der Artillerieschule in Metz angestellt war; hier machte der junge S. seine Studien und erwarb sich früh diejenige Genauigkeit in der Lösung mechanischer Aufgaben und Gewandtheit der Hand, welche ihm für seine späteren Arbeiten eben so nothwendig wie nützlich waren. Nachdem er seine wissenschaftlichen Studien beendigt hatte, wählte er den ärztlichen Beruf und bildete sich zuerst als Gehülfe am Militärhospital von Metz, dann als Chirurg im Felde, endlich (1814) nach absolvirter Dienstzeit an der Akademie in Strassburg für denselben aus. Nach Metz zurückgekehrt, begann er seine Thätigkeit als Arzt, wurde jedoch in seiner alten Umgebung mehr und mehr zu seiner früheren Liebhaberei für die mechanischen Künste zurückgeführt. Diese betrieb er, wie auch das Studium der Physik und der Chemie anfangs nur in seinen Erholungsstunden, dann mit immer zunehmendem Eifer. Die damals von Chladni gemachten Entdeckungen auf dem Gebiete der Akustik nahmen seine Aufmerksamkeit besonders in Anspruch und veranlassten ihn zu einer Reihe von Untersuchungen und Experimenten zur Ermittelung der Schwingungsverhältnisse klingender Körper. Das erste Ergebniss derselben war die Construktion einer Violine in Form eines verschobenen Vierecks, welche er nebst einer Abhandlung über den Bau der Streichinstrumente gegen Ende des Jahres 1817 der Akademie der Wissenschaften vorlegte. Um dieselbe Zeit hatte er Gelegenheit, dem berühmten Physiker Biot, damals Professor am Collége de France, die Ergebnisse seiner Arbeiten mitzutheilen, und dieser erkannte sofort die Bedeutung derselben, lenkte auch die Aufmerksamkeit des Publikums auf den jungen Gelehrten, indem er seine Entdeckungen zum Gegenstand einer seiner Vorlesungen machte. Auf seinen Rath verliess jetzt S. die Mediciner-Laufbahn und nahm eine Stelle als Lehrer der Physik an einem Privatinstitut an, von wo er nach kurzer Zeit zum Conservator der physikalischen Sammlungen und Professor der Akustik am Collége de France befördert wurde. Diese Stellung gab ihm die Mittel, seine Forschungen in ausgedehntester Weise fortzusetzen, und die Erfolge derselben waren so glänzend, dass die Akademie der Wissenschaften ihn unter die Zahl ihrer Mitglieder aufnahm (5. Novbr. 1827). Nun, da er von materiellen Sorgen befreit war, gab es kein Gebiet im weiten Reiche der Töne, welches er nicht durchforschte: die Theorie des Baues musikalischer Instrumente aller Art, die Schwingungs- und Resonanz-Erscheinungen an Körpern jeder Gestalt, jeden Umfangs und jeden Stoffes, die Grenzen der Empfangsfähigkeit des Gehörs, die Mittel der Uebertragung und Verstärkung des Tones, die Analyse der Stimmwerkzeuge des

Menschen und der Vögel, waren wechselsweise der Gegenstand seiner Aufmerksamkeit und gaben ihm Anlass zu einer Fülle geistvoller Beobachtungen und wichtiger Entdeckungen. Bei seinen Untersuchungen verfuhr er mit solcher Gewissenhaftigkeit, dass er auch diejenigen Thatsachen, welche von niemandem bestritten wurden, nicht eher als solche anerkannte, als bis er sie einer gründlichen Prüfung unterworfen hatte, und dass er selbst die Ergebnisse einer genauen Rechnung nicht gelten liess, wenn sie den erfahrungsmässigen Erscheinungen zu widersprechen schienen; denn er war überzeugt, dass die Operation selbst des geschicktesten Mathematikers durch irgend ein unbemerkt gebliebenes Hinderniss zu einem unrichtigen Resultate zu führen in Gefahr sei. So verfloss das Leben des genialen Gelehrten in rastloser Thätigkeit bis zum März 1841, wo ihn im kaum vollendeten 50. Lebensjahre der Tod ereilte.

Die von S. gefundenen und seiner Theorie der Construktion musikalischer Instrumente zu Grunde gelegten Principien sind (nach Fétis) die folgenden: 1) Wenn zwei oder mehrere Körper von beliebiger Beschaffenheit mit einander sich unmittelbar berühren und man einen derselben in Schwingung versetzt, so bringen alle übrigen zur selben Zeit die gleiche Anzahl von Schwingungen hervor. 2) Alle Schwingungen dieser verschiedenen Körper sind in paralleler Richtung. 3) Die Klangstärke eines Körpers, z. B. einer Saite, hängt von der Gleichzeitigkeit der Schwingungen derjenigen Körper ab, mit welchem er in Contact ist, und die Stärke erreicht ihren höchsten Grad, wenn die mittelbar — z. B. durch die Saite — in Schwingungen gesetzten Körper so beschaffen sind, dsss sie bei unmittelbarer Berührung die gleiche Zahl der Schwingungen machen würden, wie der sie bewegende Körper (die Saite). Die Ausführung dieser Grundgesetze hat S. in den folgenden Werken gegeben: 1) »*Mémoire sur la construction des instruments à cordes et à archet, lu à l'Académie des sciences, le* 31. *mai* 1819, *suivi du rapport qui en a été fait aux deux Académies des sciences et des beaux arts*« (Paris, Deterville, 1819), (erschien auch in den »*Annales de physique et de chimie*«, Band XII, S. 229 ff.). 2) »*Mémoire sur la communication des mouvements vibratoires entre les corps solides*« (in den »*Annales*« *etc.*, Band XIV, Juni 1820). 3) »*Recherches sur les vibrations de l'air*« (ebenda, Band XXIV, September 1823). 4) »*Mémoire sur les vibrations des corps solides considérés en général*« (ebenda, Band XXV. Januar, Februar und März 1823). 5) »*De l'influence exercée par divers milieux sur le nombre des vibrations des corps solides*« (ebenda). 6) »*Note sur la communication des mouvements vibratoires par les liquides*« (ebenda, Band XXXI. März 1826). 7) »*Recherches sur les usages de la membrane du tympan et de l'oreille externe*« (ebenda, Band XXVI. Mai 1824). 8) »*Des sons produits dans l'expérience de M. Clément*« (ebenda). 9) »*Nouvelles recherches sur les vibrations de l'air*« (ebenda, Band XXIX. August 1825). 10) »*Mémoire sur la voix humaine*« (ebenda, Band XXX. September 1825). 11) »*Mémoire sur la voix des oiseaux*« (ebenda, Band XXXII. Mai und Juni 1826).

Unter den in diesen Schriften mitgetheilten Forschungsresultaten erregten besonders die, auf die Klangverhältnisse der Blasinstrumente bezüglichen allgemeines Aufsehen; anknüpfend an das, 1762 vom Physiker Bernouilli veröffentlichte »*Mémoire sur les vibrations de l'air*« die einzige maassgebende Arbeit auf diesem Gebiete der Akustik bis auf S., bereicherte und ergänzte dieser die Errungenschaften seines Vorgängers durch eine Menge von Untersuchungen an Luftsäulen von verschiedener Grösse und Form, durch genaue Beobachtung des Einflusses der Schallwände, endlich durch Experimente an den Membranen der thierischen Körper. Einen wichtigen Fortschritt bewirkte er durch die Wahrnehmung, dass ein Hochcylinder mit elastischen Schallwänden, besonders wenn dieselben angefeuchtet sind, tiefere Töne erzeugt, als ein solcher von gleicher Länge mit festen Wänden: in dieser Thatsache fand er die Erklärung des Mechanismus der menschlichen Stimme und der tiefen Töne, welche sie, ungeachtet der verhältnissmässigen Kürze der Luftröhre, hervorzubringen fähig

ist. Höchst bemerkenswerth sind ferner die von S. angestellten Untersuchungen über die Grenzen der Fähigkeit des menschlichen Ohres in Erfassen und Bestimmen der Töne von äusserster Höhe und Tiefe; vermittelst der, zu diesem Zwecke von ihm erfundenen Instrumente gelang ihm der Beweis, dass das Ohr im Stande ist, noch tiefere Töne als den einer Orgelpfeife von 32 Fuss zu unterscheiden.

Glücklicher und vielseitiger begabt als viele andere Theoretiker, wusste S. die wichtigsten seiner akustischen Entdeckungen unmittelbar durch die Praxis zur Geltung zu bringen; er selbst konstruirte musikalische Instrumente verschiedener Art und fand ausserdem in dem Pariser Mechaniker Marloye einen Gehülfen, welcher befähigt war, alle für seine Wissenschaft nöthigen Apparate und Hülfsmittel seinen Intentionen gemäss herzustellen. Als von hervorragend praktischer Bedeutung seien schliesslich noch Savart's Untersuchungen über die Principien für den Bau der Streichinstrumente erwähnt, die Frucht eines mehr als zwanzigjährigen Experimentirens an Violinen von Stradivarius und Guarnerius sowie an Theilen derselben. Seine reichen, auf diesem Gebiete gemachten Erfahrungen bildeten den Stoff der, im Winter 1838—1839 im Collége de France von ihm gehaltenen Vorlesungen über experimentale Physik; mit der Veröffentlichung derselben durch den Druck beschäftigt, wurde S. durch den Tod an der Vollendung dieser Arbeit gehindert.

Saverien, Alexandre, Mathematiker und Literat, studirte zu Marseille und wurde, 20 Jahre alt, Ingenieur bei der Marine, verliess aber diese Carrière, um ganz den Wissenschaften zu leben. Eine seiner Schriften: »*Histoire des progrès de l'esprit humain dans les sciences exactes, et dans les arts qui en dépendent*«. *Deuxième édition* (Paris, 1775—1778, vier Bände in 8°, enthält im II. Theil, S. 344—384 einen kurzen Abriss der Geschichte der Akustik und der Musik. Die erste Aufl. erschien 1866, ein Bd. 8°.

Savetta, Antonio, gelehrter Componist, geboren zu Lodi gegen Ende des 16. Jahrhunderts, war Kapellmeister der Kirche Incoronata in dieser Stadt. Seine noch bekannten Compotitionen sind: »*Madrigali a* 5—8 *voci fatti nelle nozze delli molto illustri Signori Lancillotto Corredi e Claudia Carminati, libro I^mo*«, op. 5 (Venedig, 1610, in 4°). »*Messe a* 6 *voci*« (Venedig, 1616). »*Salmi*« (ibid. 1620). »*Messe e salmi*« (ibid. 1638). »*Messe a* 4—8 *voci*«. »*Messe e salmi a* 9 *voci*« (Venedig, 1639). »*Messe concertate a* 8 *voci*« (ibid. 1639). »*Salmi a* 5 *voci*«. »*Litanie ed antifonie a* 8 *voci*« (Venedig, 1641). Abbé Baini erwähnt in seinen »*Memorie storiso-critiche della vita e delle opere di Giovanni Pierluigi da Palestrina*« 16- und 24stimmiger Motetten von Savetta.

Savj, Alfonso, Componist und Violoncellist, wurde in Parma am 21. December 1773 geboren, besuchte die Universität in seiner Vaterstadt, um die schönen Wissenschaften zu studiren, und später neun Jahre lang das Conservatorium zu Neapel, um sich in der Musik auszubilden. Er schrieb Messen, Psalmen, Vespern, auch einige komische Opern, welche in Parma zur Aufführung gelangten. Ferner Sinfonien, Duos, Trios und Quartette; zwei Trios für zwei Violinen und Violoncello, das eine Paer, das andere Rolla zugeeignet, sind gedruckt worden. 1812 war Savj Violoncellist am Theater zu Parma.

Savj, Luigi, dramatischer Componist, wurde zu Florenz geboren und starb daselbst noch jung am 4. Jan. 1842. Seine erste Oper »*Cid*« hatte, 1834 in Parma aufgeführt, kein Glück, aber »*Catarina di Cleves*« erfreute sich in Rom, Florenz, Mailand und andern Städten eines schönen Erfolges. »*Adelson e Salvina*« (1839 und 1840) und »*l'Avaro*« (1841) gingen ebenfalls mit Glück über verschiedene Bühnen. Seine letzte Arbeit war »*Un Episodio di San Michele*«.

Savinelli (....), Professor des Gesanges zu Mailand, gab gegen 1820 eine Sammlung von Gesangsstudien heraus: »*Vocalizzi per tenore*« (Mailand, Ricordi).

Savioni, Mario, Contraaltsänger und Componist, wurde zu Rom im ersten Viertel des 17. Jahrhunderts geboren und trat 1642 in die päpstliche Kapelle

ein. Von seinen Compositionen sind gedruckt: Zwei Hefte Motetten für eine Stimme (Rom, Mascardi, 1650 und 1676, ibid.). Vier Bücher Madrigale für drei Stimmen (ibid. 1660—1672). »*Madrigali morali e spirituali a 5 voci concertati*« (Rom, Belmonti, 1668, in 4°). »*Cantate morali e spirituali a 3 voci*« (Rome, Phei, 1660, in 4°). Ferner finden sich zwei- und dreistimmige Motetten von Savioni in »*La Scelta di motetti*« von Caifabri, in Rom 1667 herausgegeben, und in »*Collezione di motetti a* 1—4 *voci*«, durch Silvestri da Barbarano bei Lazzari in Rom 1668 herausgegeben. Sein Portrait von Adami de Bolsena befindet sich in »*Osservazioni per ben regolare il coro della capella pontificia*« Seite 202.

Sax, Charles Prosper, geboren zu Dinant in Belgien 1793, gestorben 1865 zu Paris, hatte sich als Inhaber einer Blasinstrumentenfabrik in Belgien und Frankreich einen Ruf erworben. Sein Sohn

Sax, Antoine Josephe Adolphe, geboren zu Dinant am 6. Novbr. 1814, bildete sich in der Fabrik seines Vaters zu einem berühmten Blasinstrumentenbauer aus. Er fertigte auch Clarinetten von Blech an, damit bei der Cavalleriemusik die höhere Octave vertreten sei; diese bis heute fast nur bei belgischen Regimentern theilweise in Gebrauch gekommenen »Raçenkreuzungsklangwerkzeuge« sind jedoch in der Klangfarbe durchaus von den sonstigen aus Holz gefertigten Clarinetten abweichend. Auch sein »*Cor omnitonique*«, dem deutschen Ventilhorn seine Entstehung verdankend, konnte sich zu praktischer Verwerthung nicht allgemein einbürgen. 1842 siedelte er mit seiner Fabrik nach Paris über. Aus dieser nun gingen seine Saxhörner, Saxophone (Blechblaseinstrumente) hervor. S. hatte bei seinem Aufenthalte in Berlin und Potsdam die vom Hofinstrumentenmacher C. W. Moritz (s. d.) und von dem Direktor der Musikchöre des Garde-Corps W. Wieprecht (s. d.) erfundenen Cornettinstrumente, Tenorhörner, Baryton's und Tuba's kennen gelernt, die chorischen Tonwirkungen dieser Instrumente bei verschiedenen Militärmusikcorps gehört und dann, nach Hause gekommen, seine kleinen und grossen Saxhörner, die aber nach Form und Inhalt wesentlich von unserem Horn (Waldhorn) verschieden sind, also den Namen »Hörner« durchaus nicht verdienen, das Licht der Welt erblicken lassen. Mögen sie als Saxinstrumente, d. h. als von Sax gebaute Instrumente, in Frankreich passiren, zu der Familie der Hörner gehören sie, wie schon angedeutet, nicht. Diese Instrumente, welche anderweitig sich nicht einführen konnten, bewirkten nicht nur in der französischen Militärmusik eine bedeutende Revolution, sondern gaben auch Veranlassung zu den polemischen Briefen W. Wieprecht's in der Berliner Gaillar'schen »Musikzeitung« gegen A. Sax in Paris, der bestrebt war, sich die Erfindungen C. W. Moritz's und W. Wieprecht's in Berlin als sein geistiges Eigenthum anzueignen. Alle Sax'schen Instrumente haben drei Pistons und folgende Formen: Das *Cornet a pistons* hat die Trompeten-, oder richtiger die Form unseres alten Posthorns; das *Cornet a pistons de Cavalerie* die Barytonform mit nach oben gerichteter Stürze; das Saxhorn *Contralto si*^{b} (in *B*) die Cornettform; das Saxhorn *Contralto si*^{b} (in *B*) *de Cavalerie* die Barytonform mit nach oben gerichteter Stürze; die *Saxotromba Alto mi*^{b} (in *Es*) und *Saxotromba Baryton si*^{b} (in *B*) die Tubaform mit nach oben gerichteter Stürze. Alle Saxinstrumente haben, je nach ihrer Grösse, die *Cornet a pistons*-Stürze. A. Sax ist am Conservatorium zu Paris zum Professor des Saxophons ernannt worden. Th. B.

Saxhörner } s. Sax.
Saxophone }

Sayne, Lambert de, s. Sainne, Lambert de.

Sayve, Matthias de, war zu Liège geboren und gegen Ende des 16. Jahrhunderts Vicekapellmeister zu Prag. 16 fünfstimmige Motetten seiner Arbeit sind vorhanden: »*Liber primus Motectorum quinque vocum Matthiae de Sayve Leodiensis. S. C. M. chori musici viceger. O. F. Veteri Pragae, typis mandabat Johannis Otthmar*« (Anno Domini 1585, in 4° obl.).

Sayve, le comte Auguste de la croix chevrière **de,** geboren 1791 auf dem Herrensitz seiner Familie in der Umgegend von Brüssel, studirte bei Reicha Composition. Zwar machte er als Offizier die Feldzüge von 1812, 13 und 14 mit, nahm aber nach Beendigung derselben seinen Abschied, um sich wieder der Musik zu widmen. Er war guter Clavier- und Violinspieler. Seine Compositionen bestehen in einer Anzahl Trios, Quartetten, Quintetten und Sinfonien für grosses Orchester, von denen die eine, op. 29, in Berlin bei Schlesinger, die andere, op. 16, in München bei Falter erschienen ist.

Sborgi, Gasparo, geboren 1737 zu Florenz und ebenda 1819 gestorben, studirte den Contrapunkt bei seinem Landsmann Bartolomeo Felici. Nach beendeten Studien wurde er Kapellmeister des Grossherzogs von Toscana Leopold und Lehrer an der Akademie der Musik zu Rom. Seine Compositionen bestehen in Messen und Vespern.

Sborgi, Gaetano, Sohn des Vorigen, ebenfalls zu Florenz 1769 geboren und zuerst von seinem Vater unterrichtet, besuchte später das Conservatorium San Onofrio in Neapel und bildete sich zu einem vorzüglichen Clavier- und Gesanglehrer.

Scabellum oder **Scabillum** war bei den Alten ein Schlaginstrument, das vom Chorführer auf den Theatern und beim Gottesdienst zum Taktschlagen gebraucht, aber nicht etwa wie ein Taktirstab behandelt, sondern mit den Füssen getreten wurde. Nach Schöttgen's »Antiquitäten-Lexikon« war es ein gespaltenes Holz, das (gleich Sandalen) an die Füsse geschnallt wurde, so dass es bei deren Bewegung einen taktmässigen Schall von sich gab; bisweilen ward es auch aus Eisen gemacht. Nach C. Bartholini »*De tribiis veterum*«, p. 365, wo das *Scabillum* abgebildet ist, bestand dies Schlaggeräth aus zwei durch Charnier verbundenen starken Platten, welche dem Fusse, gleich einer Sohle, untergebunden und nach dem Takte getreten wurde.

Scacchi, Marcus, Componist der römischen Schule, ist gegen Ende des 16. Jahrhunderts in Rom geboren. Felix Anerio war sein Lehrer. 1618 ging S. in der Eigenschaft eines Kapellmeisters an den Hof des Königs Sigismund von Polen und behielt auch unter der Regierung Vladislaus VII. dies Amt bis zu dem Tode dieses Fürsten bei. Nach demselben kehrte er nach einem dreissigjährigen Aufenthalt in Warschau 1648 nach Italien zurück und starb daselbst in hohem Alter. Einige Jahre nach seinem Tode veröffentlichte sein Schüler Berardi 1687 seine »*Documenti armonici*«. Im Uebrigen sind von den Werken Scacchi's gedruckt: Drei Bücher Madrigale für fünf Stimmen (Venedig, B. Magni, 1634—1637, in 4°). Ein Heft vier-, fünf- und sechsstimmige Messen (ibid. 1638). Zwei Hefte Motetten für vier und fünf Stimmen (ibid. 1640). »*Cantilena quinque vocibus et lacrimae sepulchrales ad tumulum Johannis Stobaci*« (Venedig, 1647, in 4°). In der königl. Bibliothek zu Berlin ist eine zwölfstimmige Messe für drei Chöre nebst Instrumenten von S. aufbewahrt: »*Missa omnium tonorum pro electione Regis Poloniae Casimiri*« (1664) und die vierstimmigen Motetten: »*O Domine Jesu Christe*« und »*Si Deus pro nobis*«. Während seines Aufenthaltes in Warschau nahm S. Gelegenheit, die von Paul Syfert (auch Seyfert) veröffentlichten Psalmen einer scharfen Kritik zu unterziehen und zwar in der folgenden Schrift: »*Cribrum musicum ad triticum syfertinum, seu examinatio succincta Psalmorum, quos non ita pridem Paulus Syfertus Dantiscanus, in aede parochiali ibidem organaedus, in lucem edidit, in quo clare et perspicue multa explicantur, quae summe necessaria ad artem melo-poeticam esse solent*« (Venetiis apud Alexandrum Vincentium, 1643, in Fol., 64 S.), von der ein Theil durch Messen, Madrigale und künstliche Canons der fünfzig Musiker der Kapelle des Königs von Polen, meistens Italiener, angefüllt war. Die Canons tragen den Titel: »*Xenia Appollinea*«. Seyfert antwortete durch die Schrift: »*Anticribratio musica*«, durch welche er bewies, dass er die Verdienste der italienischen Kirchencomponisten nicht genügend zu würdigen verstehe.

Scaccia, Angelo Maria, ausgezeichneter Violinist, lebte zu Mailand um

die Mitte des 18. Jahrhunderts. Er gab heraus: »Sechs Concerte für die Violine« (Mailand, 1740).

Scagnello, *scannello, scanetto* (ital.), der Steg der Geigeninstrumente.

Scala, französisch: *Gamme*, lateinischer und italienischer Name für Tonleiter (s. d.).

Scaletta, Orazio, Componist und musikalisch-theoretischer Schriftsteller, geboren zu Crema in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, war Kapellmeister der Hauptkirche zu Salo, Stadt am Garda-See in der Provinz Brescia, bis er 1607 in seine Vaterstadt zurückkehrte, um daselbst eine ähnliche Stellung einzunehmen. Aber auch hier blieb er nicht, sondern übernahm, nachdem er eine Reise nach Paris gemacht, die Kapellmeisterstelle an St. Maria Maggiore in Bergamo, irrthümlich von mehreren Bibliographen als sein Geburtsort bezeichnet, um dann als letzten Ort seiner Wirksamkeit Padua zu wählen, in welcher Stadt er 1630, während die Pest daselbst wüthete, starb. Goldene Medaillen und kostbare Geschenke waren ihm von mehreren Fürsten als Geschenke zuertheilt worden. Von seinen Compositionen sind gedruckt: »*Villanelle alla romana a* 3 *voci. Libro I*« (Venetia, 1590). »*Madrigali a sei voci*« (ibid., in 4°). »*Messe brevi di morti a* 4 *voci*« (ibid.). Mehr noch als durch diese ist S. durch ein kleines musikalisches Lehrbuch »*Scala di musica*« bekannt geworden, welches vielfache Auflagen erlebte. Die erste bekannte Auflage, welche 1598 zu Verona erschien und durch Francesco delle Donne und Scipio Vargnano herausgegeben wurde, setzt in ihrer Vorrede eine noch frühere Ausgabe voraus. Der Autor sagt dort ungefähr so: »Ich liess vor längerer Zeit »eine kleine Arbeit nach meiner Intention drucken, betitelt »*Scala di musica*«, »mehr in der Absicht, die Anstrengungen beim Unterricht und dem Studium »der Anfangsgründe der Kunst zu erleichtern, als um Ruhm einzuernten. Und »in der That (wenn ich mich nicht geirrt habe) scheint es, dass diese Arbeit, »obwohl sehr klein, da sie nur ein Blatt einnimmt, so glücklich war, allent»halben wohl aufgenommen zu werden wegen der Vortheile, die sie bietet. Dies »hat mich bestimmt, dieselbe in der Folge zu erweitern und zu verbessern, so »viel es mir möglich war, damit die, welche diese schöne Kunst studiren, Stufe »für Stufe dazu gelangen, vorzügliche Sänger zu werden.« Pater Martini in »*Storia della musica*« (t. 1, S. 465) führt als fernere Auflagen an: Mailand, 1599; Venedig, 1600, 1608, 1656 und Rom, 1666. Fétis (*Biographies universelle des musiciens*«, t. I, p. 425) hat noch zwei aufgefunden, welche in Mailand 1610 und 1626 hergestellt waren, die letztere mit dem Titel: »*Scala di musica molto necessaria per principianti di Oratio Scaletta da Crema. Ampliati di novo in questa sesta impressione, con bellissimo ordine et maggior facilità alli desiderosi di questa virtu*« (in Venetia appresso Alessandro Vincenti, 1626, in 4°). Von zwei in Rom 1647 und 1685 gedruckten Auflagen besitzt die königl. Bibliothek zu Berlin Exemplare. Die letztgenannte hat den Titel: »*Scala di musica molto necessaria per principianti di Horatio Scaletta da Crema; dall istesso nella settima impressione, revista, corretta et ampliata con bellissimo ordine et maggior facilità*« (in Roma, per il Moscardi, 1685, in 4°, 30 S.). Hier ist von einer siebenten Auflage, welche aber nirgend bekannt ist, die als die authentische bezeichnet wird, gesprochen; aller Vermuthung nach erschien dieselbe zwischen 1626—1630 und sind alle nachfolgenden wahrscheinlich nach dieser Ausgabe hergestellt. Es erschienen noch einige in Rom: 1660, 1665, 1666 und 1667. Das zweite Lehrbuch Scaletta's ist: »*Primo scalino della scala di contrappunto*« (Mailand, 1622, in 4°). Von Forkel (»Allgemeine Literatur der Musik«, S. 435) 1662 angegebener Datum ist jedenfalls nur Druckfehler.

Scalichius, Paulus, ein Abenteurer, geboren zu Agram in Croatien, zeichnet sich auf seinen Schriften: Prinz della Scala, Marquis de Vérona, Herr von Creutzberg, Stiftsherr von Münster; in Preussen Dr. theol. und starb zu Danzig 1578. In einem von ihm verfassten Buche »*Miscellanea*

de Rerum causis« (Cöln, 1570—1578) befindet sich im zweiten Theile ein Dialog »*De Lyra*«.

Scaliger, Julius Cäsar, Philosoph, Medikus, Poet und Kritiker, geboren zu Ripa am Garda-See 1784. Erst Franziskanermönch, diente er später dem Kaiser Maximilian, dann dem Könige Franz I. von Frankreich als Rittmeister; nachmals verheiratete er sich und lebte in Agen als Arzt. Er starb auch daselbst im October 1558. Unter seinen Schriften befindet sich: »*De Comoedia et Tragoedia eiusque apparatu omni et partibus*«, im siebenten Theile (10. Traktat) des »*Thesauri Gronoviani*« enthalten. In 23 Kapiteln sind die verschiedenen Arten der theatralischen Vorstellungen der Alten, auch der musikalischen Theile derselben behandelt, im 57. Kapitel des ersten Buches *(Arte Poetica)* andere musikalische Materien. Ferner im 302. *Exercitatio de Subtilitate:* 1) *de Sono;* 2) *quare sonis animi maxime delectentur;* 3) *de lancea, quae lyram tangat;* 4) *quod nulla vox propter mifallere;* 5) *an auditus sit subtilior visu?* 6) *de quibusdam musicis instrumentis.*

Scaliger, Josephus Justus, Sohn des Vorigen, Gelehrter und bekannt als Kritiker, war in Agen in Frankreich am 4. August 1540 geboren, wurde Professor zu Leiden, wo er am 21. Juni 1609 starb. In seinen Werken: »*Commentariis in Aetnam et Copam*« und »*Notis in M. Manilii Sphaeram Barbaricam*«, besonders in dieser Letzteren (p. 379—384) sind Bemerkungen über alte Instrumente, hauptsächlich die Laute, enthalten.

Scalzi, Carlo, ausgezeichneter Sänger, war zu Voghera im Mailändischen geboren und feierte gegen 1725 in Italien und später am italienischen Theater in London Triumphe, die ihm auch ein beträchtliches Vermögen einbrachten. Er kehrte später nach Genua zurück und trat in den Oratorien-Orden.

Scandelli, (Scandellus), Antonio, im J. 1517 zu Brescia geboren, war bereits unter der Regierung Kurfürst Moritz als Instrumentalist nach Dresden gekommen, wo ihm sein Gehalt »aufs Leben« verschrieben worden war, ein Beweis seiner Brauchbarkeit und Beliebtheit. Er bezog den höchsten Gehalt nicht nur unter den Instrumentalisten, sondern unter sämmtlichen Kapellmitgliedern, auch anfänglich noch 14 Fl. jährliches Hauszinsgeld, welches jedoch wegfiel, als er 1563 vom Kurfürsten 300 Fl. zu einem Hausbau geschenkt erhielt. Von ihm ist in den Akten des K. S. Haupt-Staatsarchivs als einem »guten Zinkenbläser und Componisten« die Rede. In der That muss Scandellus ein berühmter Meister auf seinem Instrumente gewesen sein, da ihm viele Schüler von nah und fern zuzogen. Er scheint zuerst in der kurfürstl. Kapelle die eigentliche Einführung der Instrumentalmusik geleitet zu haben. So unselbständig dieselbe zu jener Zeit noch war, fing sie doch an, neben dem Gesange festeren und eigenen Grund und Boden zu fassen und an den Höfen und in den Städten mit Vorliebe gepflegt zu werden. Die Hauptanregungen gingen in dieser Beziehung von Italien aus, wo um die Mitte des 16. Jahrhunderts schon viele tüchtige Instrumentalvirtuosen genannt werden und das Instrumentenspiel theils als Begleitung zum Gesange, theils in selbständiger Weise unter Künstlern und Laien sehr verbreitet war. Deshalb auch waren italienische Instrumentisten für das Ausland ebenso gesucht, wie die niederländischen Sänger. Ein Instrumentist musste zu jener Zeit freilich gar mancherlei Instrumente spielen. Am 3. Octbr. 1578 wurde Antonio Cappa als kurfürstl. Instrumentist mit 250 Fl. jährlicher Besoldung angestellt. Scandellus, der ihn dringend empfohlen hatte, führte an, derselbe sei bei Kaiser Maximilian »der Best gewest«. Er hatte ihn »verhöret auf folgenden Instrumenten, als auf den Zinkhen, quehrpfeiffen, flutten, Schalmey, Dolzian, Viola, Sordon, Posaun, vndt khrumbhörnern«. Auf allen diesen Instrumenten hatte Cappa gut bestanden; seine »fürnembsten« waren jedoch der Zinken und die Querpfeife. Scandellus war nicht nur ein vortrefflicher Virtuos, er war auch einer der vorzüglichsten Componisten der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Ueber seinen Bildungsgang ist nicht das Mindeste zu ermitteln gewesen. Auch er

wird wohl, wie die meisten seiner Zeit- und Kunstgenossen, der Schule der Niederländer entsprossen sein, welche damals in Italien hauptsächlich durch den berühmten Hadrian Willaert (seit 1527 Kapellmeister an der St. Marcuskirche in Venedig) sehr einflussreich vertreten wurde. Die frühesten Compositionen des Scandellus sind drei sechsstimmige Gesänge, welche in einer Handschrift aus dem 16. Jahrhundert (im Besitze der Königl. öffentlichen Bibliothek zu Dresden) enthalten sind und die Jahreszahl 1551 tragen. Bereits im J. 1555 wird eines seiner bedeutendsten Werke urkundlich, als im Druck erschienen, erwähnt und zwar in dem Inventarium, welches der kurf. sächs. Kapellmeister Joh. Walther seinem Amtsnachfolger Matthias le Maistre am 16. Octbr. 1554 übergab. In diesem Inventarium werden aufgeführt: »vj kleine gedruckt partel in pergament, dorinnen das Epithavium Electoris Mauritij Anthonij Scandellis«. Kurfürst Moritz war in der Schlacht bei Sieversshausen am 9. Juli 1553 gefallen; Scandellus hatte bald darauf, vielleicht auf Befehl seines neuen Herrn, eine sechsstimmige Messe, dem Andenken des gefallenen Helden geweiht, componirt und in Druck gegeben.

Erst vom Jahre 1564 an liegen wieder Proben von Scandellus' Thätigkeit als Componist vor. In einer Sammlung geistlicher Gesänge (*»Thesaurus musicus etc.«*), welche in diesem Jahre zu Nürnberg in zwei Bänden herauskam, sind drei Compositionen von ihm abgedruckt. Im ersten Theile steht ein *Magnificat* für zwei Chöre (No. 29) und eine achtstimmige Motette: *»Noe exultemus et laetemus. II. Pars. Imperium Augusti«* (No. 30). Im zweiten Theile findet sich ein siebenstimmiges *»Alleluja, noli fiere Maria«* (No. 10). Im Jahre 1566 gab S. in Nürnberg das erste Buch seiner neapolitanischen Canzonen heraus. Es sind dies 24 vierstimmige einfache singgerechte Melodien, ohne viel contrapunktische Arbeit, die ihrer leichten Ausführbarkeit wegen sehr beliebt gewesen sein mögen, weshalb 1572 eine zweite und 1583 eine dritte Ausgabe derselben erschien. Der Eingang der Dedication, in welchem S. den streng lutherischen Ansichten seines Herrn, des Kurfürsten August, beipflichtet, deutet an, dass der Meister zum protestantischen Glauben übergetreten war. Dieser Schritt, welcher durch andere urkundliche Nachrichten bestätigt wird, scheint kurz nach seiner Anstellung in Dresden erfolgt zu sein. Es steht dieser Fall in damaliger Zeit unter katholischen Musikern an protestantischen Höfen durchaus nicht vereinzelt da: auch Le Maistre und die Brüder De Tola hatten in Dresden convertirt. Der reiche Beifall, den das erste Buch der Canzonen erhalten, veranlasste den Meister, im Jahre 1577 in München ein zweites Buch solcher Gesänge zu fünf Stimmen folgen zu lassen.

Schon vom Jahre 1565 an hatte S. den kränklichen Kapellmeister Le Maistre im Dienst unterstützt; 1580 trat er definitiv in dessen Stelle mit 400 Thlr. Gehalt. S.'s Beliebtheit in Dresden sowie sein Ruf nach Aussen steigerten sich nun rasch. Namentlich waren es die beiden grossen deutschen Liedersammlungen, welche er 1570 und 1575 in Dresden herausgab, die seinen Ruhm weit und breit verkündeten. Die letzte grössere Composition S.'s scheint eine Passions- und Auferstehungsgeschichte gewesen zu sein, bestimmt zur Aufführung am Charfreitage in der kurfürstl. Schlosskapelle zu Dresden. Die Bibliothek der Landesschule zu Grimma besitzt ein geschriebenes Exemplar dieses seltenen, sehr bedeutenden Werkes vom Jahre 1593, welches folgenden Titel führt: *»Passio et Resurrectio Domini nostri Jesu Christi ab Antonio Scantello compositae«*. Dasselbe Werk erschien später gedruckt unter folgendem Titel: *»Ant. Scandanelli, Sereniss. Electoris Saxon Augusti etc. quondam Capellae — Magistri Musici Praestantissimi Passio.* Das Leiden Unsers Herrn Jesu Christi nach dem H. Evangelisten Johanne, durch Samuelum Beslerum mit der Chorstimme vermehrt, zum Druck verleget und gefertiget« (Breslav, bei Georg Naumann. 1621. Fol.). Seine Thätigkeit schloss S. mit der Composition einer sechsstimmigen Motette (*»Christus vere languores«*), die sich in Lindner's *»Corollarium Cantionum sacrarum V. VI. VII. VIII. plurium vocum«* u. s. w. (Nürn-

berg, 1590) abgedruckt befindet. Dieselbe (No. 22) trägt die Ueberschrift: »*Cygnaea Cantio*« (Schwanengesang). S. starb in Dresden am 18. Jan. 1580 Abends 7 Uhr. Ausser den schon erwähnten Compositionen des Meisters sind noch die »Neuen teutschen Liedlein mit vier und fünf Stimmen« zu erwähnen, die 1568 in Dresden erschienen. Ueber andere Gelegenheitscompositionen sowie handschriftliche Werke von ihm, die in den Bibliotheken zu Wien, München, Augsburg, Liegnitz u. s. w. vorhanden sind, giebt folgender Aufsatz Auskunft: »Die Instrumentisten und Maler Brüder de Tola und der Kapellmeister Antonius Scandellus. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte Sachsens im 16. Jahrhundert« (Archiv für die sächs. Geschichte. Leipzig, 1866).

Sañetto, s. v. a. *scagnelle* (s. d.).

Scapitta, Vinzencio, spanischer Musiker, ist in den letzten Jahren des 16. Jahrhunderts in Valencia geboren. Er gehörte zu der Kapelle des Erzherzogs Leopold von Oesterreich. Ein Werk von ihm ist bekannt: »*Musica di camera*« (Venedig, 1630 in 4°).

Scapus, der Hals an den Saiteninstrumenten, daher *scapi tabula*, das Griffbret.

Scarabelli, Damiano, vorzüglicher Kirchencomponist des 16. Jahrhunderts, lebte als Kapellmeister in der letzten Hälfte desselben zu Mailand. Es ist uns nur ein Werk dieses Componisten überliefert: *Magnificat quatuor usque* 12 *vocibus*« (Venedig, Richard Amadino, 1597, in 4°).

Scaramelli, Giuseppo, Violinist, geboren zu Venedig 1761, war 1811 erster Violinist und Theater-Direktor zu Triest, hielt sich auch in Wien und Florenz auf. Er veröffentlichte ungefähr dreissig Compositionen, dazu gehören: »*Rondo variato per violino e corno principale con orchestra*« (Florenz, Cipriani). «*Quatuors pour deux violons, alto et basso*«, No. 1 und 2 (ibid.). »*Variations pour deux violons*«, op. 8 (Wien, Cappi). »*Trois sonates pour violon avec accompagnement de basse*« op. 1 (Wien, Mollo) u. s. w. Eine Schrift von Scaramelli »*Saggio sopra i doveri di un primo violino direttore d'orchestra*« (Triest, Weis, 1811, in 8°, 51 Seiten.

Scarani, Giuseppo, Tonkünstler, lebte als Organist des Herzogs von Mantua um die Mitte des 17. Jahrhunderts und liess von seinen Compositionen drucken: »*Motetti a due, tre quattro et cinque voci*«, Libro 1, op. 2 (Venezia, app. Bart. Magni, 1641, in 4°). »*Concerti ecclesiastici* 2, 3, 4 *e* 5 *voci* (ibid.). »*Sonate concertate a due e tre stromenti*« (ibid.).

Scarani, Francesca, eine der grössten Sängerinnen ihrer Zeit, lebte um das Jahr 1680 und war zu Bologna geboren.

Scaria, Emil, einer der trefflichsten Sänger der Gegenwart, ist 1838 in Steiermark geboren. Sein Vater, ein angesehener Arzt, bestimmte ihn zur Jurisprudenz. Er bezog 1856 die Universität Wien, benutzte aber bald die sich hier ergebende Gelegenheit unter der Leitung Gentilhuomo's seine Bassstimme auszubilden und bald konnte der Lehrer seinen Schüler als Correpetitor bei den andern Schülern benutzen. Sein erstes Debut machte Scaria in Pest als St. Bris in »Die Hugenotten«; er sang dann in Frankfurt und Brünn, indess ohne die gehofften Erfolge. Deshalb ging er 1860 zu Garcia nach London und studirte dort von Neuem, obgleich er schon mit der Tochter eines Frankfurter Kaufmanns verheiratet war. Durch Franz Abt wurde er dann nach Dessau empfohlen. Dort und später in Leipzig errang er bedeutende Erfolge, so dass er an das Dresdener Hoftheater berufen wurde. Gegenwärtig (1877) ist er an der Wiener Hofoper engagirt. Die Stimme des trefflichen Sängers ist von seltener Fülle und dabei von ungewöhnlicher Beweglichkeit. Ganz besonders aber sind seine Leistungen in Bezug auf Auffassung und Durcharbeitung ausgezeichnet. Sein Landgraf (im »Tannhäuser«), Herkules (in »Alceste«) und Melchthal (im »Tell«) reihen ihn den ersten Vertretern seines Fachs ein, dabei ist er aber auch in der komischen Oper nicht weniger zu verwenden, wie sein

Dulcamara (»Liebestrank«), Geronimo (»Heimliche Ehe«) und Bürgermeister (»Czaar und Zimmermann«) beweisen.

Scarlatti, Ritter Alessandro, einer der bedeutendsten Componisten Italiens, wurde in den Ritterstand erhoben und war königlicher Kapellmeister in Neapel, welche Stadt auch meistentheils als sein Geburtsort bezeichnet wird. Er ist aber in Trapani auf Sicilien 1649 geboren, wenn man dem Titelblatte seiner Oper »Pompeo« folgt: »dal Sig. Aless. Scarlatti di Trapani«. Der berühmte Musiker scheint seine Studien in Pavia gemacht zu haben. M. de Villarosa sagt: »*Memorie dei Compositori di musica del regno di Napoli*«, dass es gewiss sei, dass S., als er mit seiner Familie nach Neapel kam, ein vortrefflicher Sänger, Harfen- und Clavierspieler gewesen sei. Zweifellos ist es, dass er eine gediegene musikalische Bildung und zwar hauptsächlich in der römischen Schule erhielt. Einunddreissig Jahr alt, wurde ihm der Auftrag zur Composition der Oper »*Onestà nell' amore*«, welche 1680 im Palais der Königin Christine von Schweden aufgeführt wurde, Grund genug anzunehmen, dass er als Componist bereits vortheilhaft bekannt war, auch dass dies wohl nicht seine erste Oper gewesen sei. Die nächste Aufführung, von der man etwas bestimmtes weiss, ist die der Oper »Pompeo«, am 30. Jan. 1684 im königl. Palais zu Neapel aufgeführt. Diese Oper ist dem Marquis de Carpio, Vicekönig von Schweden, dedicirt. S. führte jetzt den Titel Hofkapellmeister ihrer Majestät der Königin von Schweden. Das Oratorium »*I Dolori di Maria sempre vergine*« und die Oper »*Teodora*«, aufgeführt in Rom, entstanden 1693. 1688 starb die Königin Christine und dies scheint Veranlassung gewesen zu sein, dass S. einige Zeit danach eine Hofkapellmeisterstelle in Neapel annahm. Den Titel eines solchen trägt das Operntextbuch des »*Odoacre*«, eine Oper von Legrenzi, für welche Scarlatti einige Arien eingeschaltet hatte. Diese sind aber von S. mit einem Sternchen bezeichnet, wobei er dem Leser sagt, dies sei geschehen, damit seine Fehler nicht dem Legrenzi zugeschrieben würden, vor dessen unsterblichem Ruhm er eine Achtung ohne Grenzen hege. Die nächsten bekannten Opern sind nun: »*Pirro e Demetrio*«, 1697 in Neapel dargestellt; »*Il Prigioniero fortunato*« (1698) und »*Laodicea e Berenice*«, aufgeführt 1701. In dieser letzteren Oper, die viel Schönes enthält, ist besonders eine Tenorarie mit obligater Violinbegleitung hervorzuheben, welche letztere Corelli auszuführen hatte, die aber in der Generalprobe verfehlt wurde. Dieser Zufall und der Mangel an guten Violinisten überhaupt, bestimmte S., diese und ähnliche Stücke für die Aufführungen in Rom (1705) umzuschreiben, wodurch sie aber nicht gewannen. In der Bibliothek von F. J. Fétis befanden sich die Abschriften der erwähnten Tenorarie in beiden Lesarten. Am 31. Decbr. 1703 übernahm S. neben Antonio Foggia an San Marie Maggiore in Rom die Stelle eines zweiten Kapellmeisters, bis er 1707 in die erste Stelle einrückte. Auf dem Textbuch der Oper »*Il Trionfo della liberta*«, aufgeführt in demselben Jahre in Rom, nennt er sich Musikdirektor des Cardinal Ottoboni. Dieser ist es auch wahrscheinlich, der ihm den Orden des goldenen Sporen verschaffte, welcher ihn zum Ritter erhob. Nichtsdestoweniger erbat S. 1709 Entlassung aus seiner Stellung und kehrte nach Neapel zurück. »*Tigrane*«, 1715 daselbst am Theater San Bartolomeo aufgeführt, giebt uns durch das Textbuch, welchem am Schlusse eine Notiz beigefügt ist, wieder eine positive Nachricht, nämlich dass S. bis dahin 106 Opern, die in Neapel und andern Theatern Italiens gegeben wurden, geschrieben hatte. Diese Notiz heisst wörtlich: »*Sei pregato a compatire con discreta moderazione quei difetti, che forse potrai conoscere nella musica, in considerando che ormai dovrebbe essere affato stanco l'autore di piú sudare in simili sceniche composizioni, delle quali col presente dramma viene a compire il numero di cento sei opere teatrali che ha posto in musica pel teatro di Napoli, ed altri teatri dell' Italia.*« Dem zu bescheidenen Künstler braucht man nicht zu glauben, dass es seiner Oper »*Tigrane*« wirklich an Erfindung mangle. Das Orchester ist hier so zusammengestellt, wie es bis dahin noch nicht üblich war, Violinen,

Violen, Violoncello's, Contrabässe, zwei Hoboen und zwei Hörner. Diesen 106 Opern folgten noch 10 oder 12 andere, und eine bei weitem grössere Anzahl von Kirchenmusiken. An Leichtigkeit des Schaffens übertraf S. eigentlich jeden anderen Componisten; neben mehreren Oratorien giebt man die Zahl seiner Messen auf 200 an, ein vornehmer Neapolitaner rühmte sich, 400 Compositionen Scarlatti's, meistentheils Solocantaten, zu besitzen. Burney sah das Original-Manuscript von 35 Cantaten, die S. 1704 bei einem Besuche seines Freundes, eines päpstlichen Sängers Andreo Adami, auf Tivoli geschrieben hatte. Die Cantaten waren mit dem Datum versehen, und lieferten den Beweis, dass er jeden Tag eine geschrieben. Neben dieser enormen Thätigkeit als Componist, war er als Lehrer abwechselnd an den Conservatorien San Onofrio, dei Poveri di Gesù Christo und Loretto thätig und dazu durch reiches Wissen und Erfahrung, die er durch selbstschöpferische Thätigkeit erworben, aufs höchste befähigt. Logroscino, Durante und Hasse gehören zu seinen Schülern. Als ihn Quantz 1725 in Neapel aufsuchte, fand er ihn, den Greis von 76 Jahren, noch auf beiden Gebieten thätig, doch der Tod rief ihn noch in demselben Jahre, am 24. Octbr., aus seinem thätigen und ruhmvollen Leben ab. Sein Grabmal befindet sich in der Kapelle der heiligen Cäcilie in der Carmeliterkirche Monte Santo. Die Grabschrift lautet:

Hic situs est
Eques Alexander Scarlactus
Vir moderatione beneficentia
Pietate insignis
Musices instaurator. maximus
Qui solidis veterum numeris
Nova et mira suavitate
Mollitis
Antiquitati gloriam
Posteritati imitandi spem ademit
Optimatibus regibusque
Apprime carus
Tandem annos natum LXXVI extinxit
Summo cum Italiae dolore
IX Kal. Novembris CIO IOCCXXV
Mors modis flecit nescia.

Von den Compositionen sind zur Zeit noch bekannt: I. Oratorien: »*I Dolori di Maria sempre vergine*« (Rom, 1693). »*Il Sacrifizio d'Abramo*« (Rom, 1703). (Eine Cavatine aus diesem Oratorium giebt Burney im IV. Bande, S. 121, seiner allgemeinen Musikgeschichte.) »*Il Martirio di santa Teodosia*« (Rom, 1705). (Partitur zu Paris in der kaiserl. Bibliothek.) »*La Concezzioni della beata vergine*« (ibid.) »*La Sposa de' sagri cantici*«, vier Stimmen mit Instrumenten (Neapel, 1710). (In den Archiven der königl. Kapelle zu Neapel.) »*San Filippo Nero*«, für vier Stimmen, Violine, Viola, Violoncello, Contrabass, und Laute (Rom, 1718). »*La Vergine addolorata*«, vier Stimmen (Neapel, 1722). »*Stabat mater*«, vier Stimmen (Rom, 1723). »*Stabat mater*« für Sopran, Alt und Orchester. »*Passio Domini nostri Jesu Christi secundum Johannem*«, geistliche Cantate für Contraalt, Violine, Viola, Orgel und Chor.

II. Kirchenmusik: *Missa* 4 *vocum ad canones (col basso per organo). Missa quatuor vocum. Missa* 5 *vocum* (Neapel, Archive der königl. Kapelle). *Missa pastorale* 10 *vocum*, zwei Chöre, Violine und Orgel. Messe für sechs Stimmen und Orgel. Messe, Requiem für vier Stimmen und Orgel. *Tu es Petrus*, achtstimmig, *Bass continuo* und Orgel. *Concerti sacri, motetti* 1, 2, 3 *e* 4 *voci* mit zwei Violinen, Viola und *Bass continuo* für Orgel (Amsterdam, Roger). Der zweite Theil dieser Motetten ist vierstimmig, für zwei Violoncell obligat und *Bass continuo* für Orgel. Motetten für vier, fünf und sechs Stimmen mit Orgel (Manuscript Abbé Santini zu Rom). Psalm *Memento Domine*, vierstimmig *a la* Palestrina. Psalm *Laudate* für Sopran, Contraalt und Bass, mit Violine, Viola, Bass und Orgel. *Ave Regina coelorum* für zwei Soprane und

Orgel (für die Kirche Maria Loretto). *Miserere* für mehrere Stimmen ohne Begleitung (1780 für die päpstliche Kapelle, wo es sich noch befindet, componirt).

III. Opern: »*L'Onestà nell' amore*« (Rom, 1680). »*Pompeo*« (Neapel, 1684). »*Teodora*«, drei Akte (Rom, 1693). »*Odoacre*«, drei Akte (von Legrenzi, Arie von Scarlatti; Neapel, 1694). »*Pirro e Demetrio*«, drei Akte (Neapel, 1697). »*Il Prigioniero fortunato*« (1698). »*Il Prigioniero superbo*«, drei Akte (Neapel, 1699). »*Gli Equivochi nel sembiante*« (Rom, 1700). »*Eraclea*«, drei Akte (1700). »*Le Nozze co'l nemico*«. »*Il Mitridate Eupatore*«. »*Laodicea e Berenice*« (Neapel, 1701). »*Il figlio delle selve*« (1702). »*La Caduta de decemviri*«, drei Akte (1706). »*Il Trionfo della libertà*« (Venedig, 1707). »*Il Medo*«, drei Akte (1708). »*Il Martirio di Santa Cecilia*«, lyrische Tragödie in zwei Akten (Rom, 1709). »*Il Teodosio*«, drei Akte (Neapel, 1709). »*Ciro riconosciuto*«, drei Akte (Rom, 1712). »*Porsenna*« (Musik von Lotti, mit eingeschaltenen Stücken von Scarlatti, 1713). »*Mitridate-Eupatore*«, drei Akte (Venedig, 1713). »*Scipione nelle Spagne*« (Neapel, 1714). »*L'Amor generoso*« (Neapel, 1. Octbr. 1714). »*Arminio*«, drei Akte (Neapel, 19. Novbr. 1714). »*Il Tigrane*«, drei Akte (Neapel, 1715). »*Carlo Re d'Allemagna*« (Neapel, 1716). »*La Virtu trionfante dell' Odio e dell' Amore*« (im königl. Palais zu Neapel, 1716). »*Il Trionfo dell Onore*« (Theater Fiorentini zu Neapel, 1718). »*Il Telemacco*« (Rom, 1718). »*Attilio Regolo*«, drei Akte (Rom, 1719). »*Il Cambisio*«, mit komischen Zwischenspielen (Rom, 1719). »*Tito Sempronio Gracco*«, drei Akte, mit Ballet (ebenda 1720). »*La Principessa fedele*« (Rom, 1721). »*Griselda*« (Rom, 1721). »*Didone abbandonata*«. »*Il Olitorio*«. »*Massimo Papirio*«. »*Non tutto il male vien per nuocere*«. »*Diana e Endimione*«.

IV. Kammermusik: Zwanzig mehrstimmige Madrigale (Pater Martini »*Esemplare di contrappunto fugato*«, S. 207, hat ein Meisterstück dieser Arbeit aufgenommen, es ist für vier Stimmen, Sopran und Contraalt geschrieben). *Serenata a quattro voci per gli sponzali del Principe di stigliano*, 1723. *Due serenate a cinque voci. Madrigale a due canti (Questo silenzio ombroso) diviso in quattro duetti, senza stromenti.* Vierzehn Duette, als Uebungen, ohne Instrumente. Eine grosse Anzahl Cantaten für eine Stimme, einige mit Violinbegleitung, die meisten mit *Bass continuo.* Diese Cantaten sind in vielen Bibliotheken verstreut, das Conservatorium zu Paris besitzt acht Bände. Zwei Hefte Cantaten für Clavier und Orgel (in der Sammlung des Abbé Santini). Ebendaselbst eine Reihe von Clavierstücken. Ein Bildniss Scarlatti's befindet sich, nach einem Oelbilde von Solimène gestochen, in »*Biografia degli Uomini illustri del Regno di Napoli*« (Neapel, 1819, in 4°). Das Verzeichniss der Werke Scarlatti's ist »*Biographie universelle des musiciens*« von Fétis entnommen. Scarlatti's hohe kunstgeschichtliche Bedeutung ist in dem Artikel Neapolitanische Schule, als deren Begründer er anzusehen ist, näher erörtert worden.

Scarlatti, Domenico, Sohn des Vorigen, der grösste Clavierspieler seiner Zeit, war zu Neapel 1683 geboren und machte unter seines Vaters Leitung die ersten musikalischen Studien, die er in Rom unter Gasparini fortsetzte. Es ist nicht bekannt, ob er auch den Clavierunterricht Pasquini's, eines damals berühmten Clavierspielers, genoss, aber gewiss, dass er der fertigste Clavierspieler Italiens, wo nicht Europas wurde. In der Composition versuchte er sich ebenfalls schon früh, denn eine Oper »*Irene*«, mit Musik von D. Scarlatti und F. Pollarolo, wurde 1704 in Neapel aufgeführt, zwar schon neun Jahre früher in Venedig mit Musik von Pollarolo allein. Es gingen indessen von S. vom Jahre 1710 bis 1715 acht Opern in Scene. 1709, zur Zeit als Händel in Venedig ankam, befand sich auch S. dort, und folgte dem Heroen der Tonkunst nach Rom, um ihn noch öfter hören zu können, so entzückt war er von dessen Talent. In Rom componirte S. mehrere Kirchenmusiken, eine vierstimmige Messe (1712) und ein *Salve Regina* sind bekannt. 1715 übernahm er die Kapellmeisterstelle am Vatican, die er 1719 wieder aufgab, da er von London Vorschläge erhalten, dort eine Oper zu componiren und Accompagneur an der italienischen Oper zu werden. »*Narcisso*«, schon in Rom 1715 aufge-

führt, ging in London am 30. Mai 1720 über die Bühne. Ein Jahr darauf ging S. nach Lissabon, wo er in den Dienst des Königs trat, dessen Gunst er durch sein Talent ganz gewonnen hatte. Er besuchte 1725 noch einmal Italien, bei welcher Gelegenheit ihn Hasse in Neapel und Quantz in Rom hörten, die der Bewunderung voll waren. 1729 ging er jedoch zu dauerndem Aufenthalt nach Spanien, und zwar nach Madrid, wo er die Königin, die schon als Prinzessin von Asturien in Portugal seine Schülerin gewesen, zu unterrichten berufen war. Ueberhaupt war das Glück ihm hier in allen Stücken günstig, nur er selbst, als sein eigner Feind, zerstörte es. P. Sacchi (»*Vita del cavaliere Don Carlo Broschi*«, S. 29—30) belehrt uns, dass Scarlatti dem Spiel ergeben gewesen und durch diese Leidenschaft alles, was er durch sein Talent und die Freigebigkeit des Königs erwarb, wieder hingegeben habe, und seine Familie in bedrängten Verhältnissen zurückgelassen, deren sich sein alter Freund, der Sänger Farinelli mehrmals hülfreich annahm. S. starb 1757, es ist nicht ganz festgestellt, ob in Madrid oder in Neapel. Wie schon erwähnt, nimmt er als Clavierspieler eine hervorragende Stellung ein; nicht weniger aber auch als Componist für dies Instrument. Mancher Clavierspieler der heutigen Schule findet noch Vergnügen daran, die Schwierigkeiten eines Clavierstücks von S. zu überwinden. Seine Fruchtbarkeit in diesem Genre ist sehr gross. Der Abbé Santini in Rom besass 349 Sonaten, Clavier- und Orgelstücke. Die Originalausgabe des ersten Heftes der Clavierstücke von Dominico Scarlatti, welches dreissig Stücke enthält, ist selten. Der Titel desselben ist: »*Essercizi per gravicembalo di Don Dominico Scarlatti, cavalieri di San Giacomo e Maestro de serenissimi principe e principessa delle Asturie etc.*« Karl Czerny gab 1839 bei Haslinger in Wien eine Sammlung von 200 Clavierstücken des D. S. heraus. Dieselbe erschien auch in Paris bei Launer (Girod) und mit Zuhilfenahme der Originalausgabe der dreissig Stücke, einer von Roseingrave in London veranstalteten, und ein Copie derjenigen Manuscripte, welche der Dr. Rimbault in London besass, wurden darin noch einige Fehler der Wiener Ausgabe verbessert. 1864 erschien die von M. Farrenc veranstaltete Auswahl von ungefähr 130 Stücken in der prächtigen Sammlung: »*Le Trésor des pianiste*« und seitdem noch eine Reihe anderer Ausgaben bei verschiedenen Verlegern. Domenico S. leitete nicht nur den Clavierstil in eine neue Richtung, sondern stellte zugleich den eigentlichen Sonatensatz in seinen Grundzügen fest, so dass er damit der gesammten modernen Claviermusik den Weg vorzeichnete. Mit ihm erst schwindet das alte System der Kirchentonarten und tritt das moderne, nur in *Dur* und *Moll* geschiedene Tonartensystem in sein Recht. Die alte aus dem Motettenstil gewonnene Sonate eines Johann Gabrieli wird, auf den Boden des neuen Systems verpflanzt, zum echten Instrumentalsatz, in welchem das Princip des Contrastes sich wirksam erweist, aus dem dann die ganze Entwickelung der Instrumentalmusik erfolgt (s. Sonate).

Scarlatti, Giuseppo, dramatischer Componist, ein Enkel des berühmten Componisten Alessandro S., aber nicht Sohn des Domenico S., ist zu Neapel 1718 geboren. Ueber seinen Studiengang und seine Lebensverhältnisse ist nur bekannt, dass er ungefähr 1756 Neapel mit Wien vertauschte, in welcher Stadt er auch starb. Die folgenden Opern sind als die seinigen zu bezeichnen: »*Pompeo in Armenio*« (Rom, 1747). »*Adriano in Siria*« (Neapel, 1752). »*Ezio*« (1754). »*Gli Effetti della gran madre Natura*« (Venedig, 1754). »*Merope*« (Neapel, 1755). »*De Gustibus non est disputandum*« (Venedig, 1756). »*Che tutto abbraccio nulla stringe*« (ibid.). »*Il Mercato di Malmantile*« (Wien, 1757). *L'Isola disabitata*« (Wien, 1757). »*Isifile*«. »*La Clemenza di Tito*« (Wien, 1760). »*La Moglie padrona*« (Wien, 1768).

Scarpa, 1,25 Meter, ist der Name für eine alte Zungenstimme der Orgel, die indess schon Adelung in keinem Lexikon mehr fand. Nach Samber stand sie in der Orgel zu Salzburg.

Scarpa, Antonio, Anatom und Professor der medicinischen Facultät

zu Padua, geboren am 17. Juni 1747 in einer kleinen Stadt der Lombardei, starb zu Padua am 30. Octbr. 1832. Unter der Zahl seiner Schriften findet sich »*Anatomicae disquisitiones de auditu et olfactu*« (Pavia, 1789, in Fol.), wovon eine deutsche Uebersetzung 1800 zu Nürnberg erschien.

Scarselli, Regniatio, Componist, gegen 1610 zu Bologna geboren. Seine bekannten Compositionen sind: »*Il primo libro de' madrigali a due, tre e quattro voci*«, op. 2 (Venedig, Alexander Vincenti, 1640, in 4°). »*Il primo libro de' madrigali a cinque voci*« (Venedig, Gardane, 1642, in 4°).

Scem., Abkürzung für *scemando* (ital.) = abnehmend, schwindend.

Scenische Spiele *(scenici ludi)* waren im alten Rom öffentliche Schau- und Festspiele, zu Ehren einzelner Götter ausgeführt. Die *ludi publici* waren entweder *ludi stati*, feststehende und bestimmte, oder *ludi votivi*, bei besonderen Veranlassungen besonders gelobte oder *ludi extraordinarii*, ausserordentliche Spiele, und ihrem Inhalt und dem Orte ihrer Aufführung nach *circenses*, *gladiatorii* und *scenici*. Die ersteren wurden im Circus, die *gladiatorii* im Amphitheater und die *scenici* im Theater aufgeführt. Die *scenici* wurden zuerst im J. 361 in Rom auf einem erhabenen Schauplatz = *scena* dargestellt, und bestanden anfänglich in einem Tanz nach der Flöte, ohne Gesang und Spiel; die Handlung wurde erst später eingefügt, so dass zuletzt die dramatische Darstellung sich daraus entwickelte (s. Schauspiel).

Schaarschmidt, Johann Friedrich, Schulrector in Schneeberg, starb daselbst am 17. April 1813. Er veröffentlichte: »Versuch einer kurzen Geschichte der mit den gelehrten Schulen des evangelischen Deutschlands gewöhnlich verbundenen Singchören« (Schneeberg, 1807).

Schabtei, ben Joseph, Rabbiner und Basssänger, geboren in Polen 1641, kam 1655 nach Prag, wo er in die Alinen-Schule als Bassist eintrat. Später unternahm er eine Reise durch Europa, um in den vornehmsten Synagogen Material zu literarischen Arbeiten zu sammeln. Hierauf errichtete er in Dyrenfurt eine Druckerei und für Schlesien einen Buchhandel, erhielt auch die Freiheit in Breslau wohnen zu dürfen. Er starb 1721, nachdem er sich durch seine Schriften Ruhm erworben. Von diesen gehört hierher: »*Labia dormientium ex Cant VII*, 10« oder »*Bibliotheca rabbinica*« (Amsterdam, 1681, in 4°), in deren dritten Capitel der zweiten Section auch musikalische Bücher der Juden angeführt werden. Das Buch ist in hebräischer Sprache geschrieben.

Schacchi, Fortunato, Verfasser einer Abhandlung, welche »*Ugolini Thes. antiquit. sacr.*«, Tom 32, pag. 805 abgedruckt ist. Das zweite Capitel ist bezeichnet: »*Regi inaugurato buccina, tubis, ac tibiis praecinebatur*«; das dritte: »*Bucina regiae praecentionis instrumentum explicatur*«; das vierte: »*Tuba et tibiae regiae praecentionis instrumenta monstrantur*«. Die beigegebenen Abbildungen der Instrumente sind in Kupfer gestochen (s. Forkel's Gesch., Bd. 1, S. 181).

Schachner, Rudolph J., Pianist und Componist, geboren zu München am 31. Decbr. 1821, machte bei Frau von Flad, ebenso wie Adolph Henselt, die ersten Studien im Clavierspiel, die er 1837—1838 bei J. B. Cramer, der sich damals in München aufhielt, fortsetzte. Nachdem er bei Caspar Ett auch Compositionsstudien gemacht, begab er sich 1842 zunächst nach Wien, wo er sich als Claviervirtuose höchst vortheilhaft bekannt machte. Als er hierauf nach Paris ging, liess er sich in einem Concerte des Conservatoriums hören, und erhielt daselbst für den Vortrag seines Clavierconcertes vom Pariser Conservatorium die goldene Medaille. Nach Deutschland zurückgekehrt, besuchte er Leipzig, wo er von Mendelssohn wohlwollend aufgenommen wurde, und in einem Gewandhausconcerte ebenfalls mit Beifall sein Clavierconcert spielte. Hierauf berührte er auch Berlin, um dort mehrere seiner Arbeiten zu veröffentlichen. Dann ging er über München 1853 nach London, wo er sich als Clavierlehrer niederliess und eine geachtete Stellung errang. Sein bedeutendstes Werk ist das Oratorium »Israels Rückkehr von Babylon«, welches zu wiederholten Malen beifällig unter seiner Leitung zur Aufführung kam. Im Druck erschien:

Grosses Concertstück für Clavier und Orchester, op. 6 (Wien, Haslinger). *Poésies musicales pour piano*, op. 8 (ibid.). Idem, op. 9 (ibid.). *Romance variée pour piano*, op. 11 (Berlin, Schlesinger). Licht und Schatten, Clavierstücke, sechs Hefte, op. 13—17 (Wien, Mechetti). *La chasse*, *Caprice pour piano*, op. 12 (Berlin, Schlesinger). Fantasiestück für Piano, op. 15 (Wien, Haslinger). Trinklied für vier Männerstimmen, op. 16 (Wien, Mechetti). *Le Regret et Nocturne*, Salonstücke für Clavier und Horn (Wien, Haslinger).

Schacht, Matthias Heinrich, gelehrter Däne, geboren zu Wiborg in Jütland am 29. April 1660. Er studirte zu Kopenhagen, besuchte dann die Universitäten Kiel, Rostock, Leipzig, Jena, Frankfurt, liess sich erst in Upsala nieder und wurde dann 1682 in Wiborg, seiner Vaterstadt, Professor. Kurze Zeit darauf begab er sich aber aufs Neue auf Reisen, besuchte Danzig, Königsberg, Kopenhagen, Holland und Finnland, und da er ausser vielen anderen Kenntnissen auch in der Musik genügende erworben hatte, nahm er 1683 in Ottensen die Stelle eines Cantors und Schulcollegen an. Drei Jahre später erhielt er ein Rectorat in Kierteminde. Hier starb er 40 Jahr alt am 8. Aug. 1700 nach einem ungemein thätigen Leben. Unter den zahlreichen Werken, die er hinterlassen, befinden sich musikalische Compositionen und das Manuscript eines musikalischen Lexikons, welches der Kammermusiker des Königs von Dänemark, Schiörring in Kopenhagen im Besitz hatte. Gerber hatte sich eine theilweise Abschrift zur Einsicht verschafft und giebt den Titel desselben an: »*Matthias Henr. Schacht, Musicus Danicus. eller danske Sangmester, udi 4 er Parter. Bibliotheca musica, sive Authorum musicorum Catalogus, qui vel in Theoria vel Praxi Musices Scripto inclaruerunt*« (Kierteminde, 1687, in Fol.), enthält 4 Seiten Dedication, 12 Seiten Vorrede, Lexikon 113 Seiten, das Werk selbst 232 Seiten. Das Werk ist lateinisch geschrieben, das Lexikon zwar alphabetisch, aber nach den Vornamen geordnet.

Schachtelgeigen heissen die Geigen, denen der Flödel, der schmale Streif, der an der Peripherie der Decke und des Bodens der Geigeninstrumente mit schwarzem Holze eingelegt ist, fehlt.

Schack, eigentlich Cziak, Benedikt, Componist und Tenorsänger, geboren 1758 zu Mirowitz in Böhmen. Sein Vater war dort Lehrer und unterrichtete den Sohn in den Schulwissenschaften und in der Musik, bis derselbe, 11 Jahre alt, ins Jesuitencollege eintrat. Nach vollendeten Studien kam er nach Wien, um ins Seminar aufgenommen zu werden. Der Gesanglehrer Frieberth bildete seine hübsche Tenorstimme aus und die ersten Versuche zu seiner theatralischen Laufbahn machte er in der Anstalt bei kleinen Opernaufführungen mit seinen Mitschülern. Nebenbei hatte er einen Cursus der Philosophie und Medicin absolvirt, nahm aber im Juni 1784 in Schlesien bei einem hohen Herrn eine Stelle als Kapellmeister an, in welcher Eigenschaft er Concerte für verschiedene Blasinstrumente schrieb. Eine Ueberschwemmung in Schlesien, nach welcher die Kapelle aufgelöst wurde, trieb ihn nach Prag, wo er kurze Zeit als Tenorsänger am dortigen Theater wirkte, um sich dann der Schikaneder'schen Truppe anzuschliessen. In Salzburg, wo diese sich aufhielt, componirte er für sie: »Der Luftballon«, »Lorenz und Susette«, »Der Koch«, »In Regensburg« und ausserdem eine Messe und Litaneien für den Fürsten von Thurn und Taxis. In Wien, wohin er nachdem als erster Tenorist engagirt wurde, brachte er mehrere der früheren und die folgenden, während seines dortigen Aufenthaltes componirten, zur Aufführung: die Fortsetzung von »*Una cosa rara*«, »Der Stein der Weisen«, »Die Wiener Zeitung«, »Die Zaubertrommel«, »Die beiden Antons«, »Schlaraffenland«, und noch andere. 1793 verliess Schack Wien und nahm nach einem kurzen Aufenthalt in Prag ein Engagement in München an. Hier componirte er sechs Messen, zwei Requiems, Gradule, Offertorien, zwei Trauercantaten u. a. Gedruckt sind: Ouverture und Oper »Die beiden Antons«, Clavierauszug; eine Messe für vier Männerstimmen mit Orgel (München, Falter), einige Lieder. Er starb am 11. Decbr. 1826 in München.

Schad, Joseph, Pianist, geboren zu Würzburg 1812, war eigentlich f den geistlichen Stand bestimmt, widmete sich jedoch bei hervortretender B gabung der Musik. Er besuchte das Conservatorium in Würzburg und beg sich später nach Frankfurt a. M., wo er der Schüler von Aloys Schmidt i Clavierspiel wurde. Hierauf bereiste er einen Theil Deutschlands, die Schwei liess sich mit Beifall hören und blieb in Morges im Canton Vaud, wo er 185 die Stelle eines Organisten und Orchesterdirektors annahm. Einige Jah darauf berief man ihn als Lehrer des Pianofortespiels ans Conservatorium i Genf. Zu den Stücken für Clavier, die er componirte, gehören: »*Souvenir d la vallée, valses pour piano*«, op. 14 (Leipzig, Hofmeister). »*Morceau de salo sur la Sérénade de Schubert*«, op. 23 (Mainz, Schott). »*Morceau de concert su le sextuor de l'opera Lucia di Lammermoor*«, op. 28 (ibid.). »*Grand fantasi sur le célèbre Te Deum de Haydn*« (ibid.). »*Vingt-quatre etudes, faciles et pro gressives pour le piano*«, op. 31, liv. I und II (Leipzig, Hofmeister). »*La vierg de Domremi, ballade nationale pour chant et piano*« (Mainz, Schott) u. a.

Schade oder Schad, Abraham, Schulrektor zu Speier, geboren z Senfftenberg in der letzten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Er veröffentlicht eine interessante Sammlung von 384 Motetten, vorwiegend von guten deutsche Meistern, unter dem Titel: »*Promptuarii musici sacros harmonicos sive motet* 5, 6, 7 *et* 8 *vocum e diversis iisque clarissimis hujus et superioris aetatis anteha nunquam in Germania editis, collectos exhibentis Pars prima, quae concentos s lectissimos qui tempore hyemalis ecclesiae usui esse possunt comprehendit*« (Stra bourg, 1611, acht Stimmen in 4° und die Orgelstimme in Fol.). »*Pars alter quae aestivi temporis etc. concentus continet*« (Strasbourg, 1612). »*Pars tertia* (1613). »*Pars quarta*« (1616). Die Orgelpartie ist von Caspar Vincentiu Organist zu Speier, eingerichtet.

Schade, Karl, Lehrer der Communalschule zu Halberstadt, geboren i dieser Stadt 1791, schrieb mehrere Werke zum Zwecke des Gesangunterricht in den Volksschulen. 1) »Darstellung einer Reihenfolge melodischer, rhyth mischer und dynamischer Uebungen als Beiträge zur Förderung des Gesang in Volksschulen« (Halberstadt, Helm, 1828, in 8°, 35 S.). 2) »Singebuch fü deutsche Volksschulen, enthaltend die nothwendigsten Treff- und Takt-Uebunge nebst einer Auswahl von 90 ein-, zwei- und dreistimmigen Liedern und zeh Kanons u. s. w. (ibid. 1828, in 4°). 3) »Kurze und gründliche Elementargesang Bildungslehre u. s. w.« (Halberstadt, 1831, in 4°). 4) »Singebuch für Schule eine Sammlung zwei-, drei- und vierstimmiger Lieder von verschiedenen Com ponisten (1829, in 4°; in Gemeinschaft mit Hauer herausgegeben). 5) »Wi der Lehrer N. seine Schule, die erste Klasse einer Dorfschule, für den Gesan ausbildete. Oder kurzer und gründlicher Unterrichtsweg eines praktische Elementarlehres im Gesange« (Halberstadt, Brüggemann, 1831, in 8°, 84 S.) 6) »Ueber den Zweck des Gesangunterrichts in Schulen. Einladungsschrift zu öffentlichen Prüfung der höhern Bürgerschule zu Halberstadt« (ibid. 1831, in 8°)

Schadeck, Johann, Componist, geboren zu Böhmen gegen 1775, liess sic in den ersten Jahren des 19. Jahrhunderts in Wien als Clavierlehrer nieder Er starb daselbst noch jung 1807. Seine ersten Compositionen verrathe Talent: »Drei grosse Sonaten für Clavier« (Wien, Eder, 1801). »Drei Quar tette für zwei Violinen, Alto und Violoncello«, op. 2 (ibid. 1802). »*Sonat pour piano*«, op. 3 (Wien, Artaria). »*Trois sonates pour piano*«, op. 5 (Leipzig Breitkopf & Härtel) u. a.

Schädel, Joh. Bernhardt, ist am 13. April 1808 in Hanau geboren Sein früh sich offenbarendes Talent, das ihn befähigte, schon im Knabenalte öffentlich als Clavierspieler aufzutreten, bewog den Vater, ihn im 15. Lebens jahre dem, seiner Zeit berühmten Theoretiker Andrè zu Offenbach zur ferneren Ausbildung zu übergeben. 1829 folgte Sch. einem Ruf nach Paris und e erwarb sich hier eine geachtete Stellung als Lehrer und Componist, die indes durch die Revolution von 1848 so gefährdet wurde, dass er Paris verliess, un

in seiner Heimath dem Studium der Rechtswissenschaft sich zu widmen. 1835 ging er als Referendar an die Ober-Finanzkammer nach Cassel und bestand 1839 das Assessor-Examen, darnach verliess er diese Carrière wieder und wandte sich nochmals der Kunst zu. Er ging nach Frankfurt a/M. und wirkte hier als Lehrer der Musik, bis er sich 1859 nach Darmstadt zurückzog. Von seinen Compositionen sind zu erwähnen: eine Sinfonie, welche 1840 in Frankfurt a/M. zur Aufführung gelangte; ausserdem: Lieder und Clavierstücke u. dergl.

Schäfer, Johann Heinrich, dramatischer Sänger, 1782 am 2. Januar in Kassel geboren, war im Gesang ein Schüler Righini's, debütirte an der Hofoper, ging dann nach Schwerin, später nach Hamburg, wo er zuerst in der Oper »Axur« von Salieri auftrat und zwanzig Jahre als Sänger, später als geschickter Regisseur und zuweilen sogar als Orchesterdirigent fungirte.

Schäferpfeife, s. v. a. Sackpfeife (s. d.).

Schäfertanz, ein von Hirten und Schäfern ausgeführter eigenthümlicher Tanz, bei welchem namentlich gegen die unbetheiligten Zuschauer viel Schabernak ausgeübt wurde, und bei welchem nicht selten der Volkswitz ins Unanständige ausartete. Wie fast alle Stände, hatten in früheren Jahrhunderten auch die Hirten und Schäfer eigene Feste, bei denen dann dieser Tanz ausgeführt wurde.

Schäffer, August, Componist, geboren am 25. August 1814 in Rheinsberg, wo sein Vater Steuerrendant war. Er besuchte das Gymnasium in Potsdam und ging später nach Berlin, wo er dauernden Wohnsitz nahm und sich ganz der Musik widmete. 1833 lernte er Mendelssohn kennen und erhielt auch von diesem einigen Unterricht. Sein erstes grösseres Werk, die Oper »Emma von Falkenstein« wurde 1839 mit Glück auf dem Königsstädtertheater in Berlin gegeben. Der grösste Theil seiner Compositionen besteht jedoch in heiteren und komischen Liedern, Duetten und Quartetten, die zum Theil weite Verbreitung fanden. Das ziemlich umfangreiche Verzeichniss derselben ist im »Tonkünstler-Lexikon Berlins von Lebedur« S. 494 zu finden.

Schäffer, Carl Friedrich Ludwig, geboren zu Oppeln am 12. Septbr. 1746, liess sich bereits als Knabe von zwölf Jahren öffentlich als Clavierspieler hören, wählte jedoch nicht Musik zum Lebensberuf, sondern studirte Rechtswissenschaft in Halle und Leipzig und lebte später als Notar in Breslau, wo er am 6. April 1817 starb. Er hinterliess ausser einer schönen musikalischen Bibliothek auch mehrere Compositionen: »Walmir und Gertrud«, Oper, aufgeführt 1798 zu Anhalt-Cöthen; »Orkan«, grosse Oper (1805); »Requiem für zwei Chöre und Orchester« (1810); »Sechs Clavierconcerte mit Orchester« u. s. w.

Schäffer, Heinrich, Tenorsänger, zu Kassel am 20. Febr. 1808 geboren, war in Magdeburg, Braunschweig und zuletzt in Hamburg als Tenorsänger thätig, woselbst er sich 1838 von der Bühne zurückzog und mit der Composition beschäftigte. Die Cantate von ihm, »Lob der Einigkeit« wurde daselbst im nämlichen Jahre aufgeführt. Veröffentlicht sind zwei Sammlungen fünf- und sechsstimmiger Männerchöre. Sinfonien, Quartette u. s. w. sind Manuscript. Er starb am 28. Novbr. 1874.

Schäffer, Julius, Dr., königl. Universitätsmusikdirektor zu Breslau, geboren am 28. Septbr. 1823 zu Crevese bei Osterburg in der Altmark, studirte in Halle Theologie; der Verkehr mit R. Franz namentlich veranlasste ihn, sich der Musik zu widmen. Er ging 1850 nach Berlin, um noch einigen Unterricht bei Dehn zu nehmen; wurde dann Direktor des Schlosskirchenchors in Schwerin und nach Reinecke's Abgang Direktor der Singakademie und Universitätsmusikdirektor in Breslau. Er ist durch seine Arrangements Beethoven'scher Instrumentalwerke, namentlich aber als Parteigänger für Robert Franz bekannt geworden.

Schäffer, Zacharias, deutscher Componist des 16. Jahrhunderts. Zwei vierstimmige Psalmen (Hamburg, 1612) sind von ihm erhalten.

Schaerer, Melchior, deutscher Componist, der im Anfange des 17. Jahr-

hunderts eine Sammlung von Compositionen für drei Stimmen und drei Instrumente veröffentlichte: »*Tricinia*« (Nürnberg, 1603, in 4°).

Schärfende Stimmen gehören zu den gemischten Orgelstimmen (s. Orgel).

Schärtlich, Joh. Christian, königl. Musikdirektor, Organist und Glockenist an der königl. Hof- und Garnisonkirche zu Potsdam, geboren am 25. März 1789 zu Dresden, gestorben am 29. Septbr. 1859 zu Potsdam. Sein Vater, ein sehr armer Holzmacher, machte es doch möglich, dass der Sohn die mit dem Schullehrer-Seminar verbundene höhere Bürgerschule zu Friedrichstadt-Dresden besuchte, wo der damalige Direktor und berühmte Pädagog und Katechet Gustav Friedrich Dinter sich seiner väterlich annahm. Kaum sieben Jahre alt, ward er Chorschüler und mit seinem 13. Jahre fand er Aufnahme im Seminar. 1806 erhielt er die letzte Lehrerstelle zu Neustadt a. d. Orla. Theoretisch und praktisch hatte er bis jetzt zur Erreichung musikalischer Kenntnisse und Fertigkeiten wenig thun können. Er fing nun an, tüchtig Orgel und Violine zu üben und vertrat dann öfter im Choralspielen den Organisten des Ortes. 1811 wurde er Lehrer an dem Soldaten-Erziehungsinstitut zu Annaburg. Hier musste er auch Gesangunterricht ertheilen und beim Gottesdienst die Orgel spielen. Nachdem er Heinrich Christ. Koch's Compositionslehre fleissig studirt hatte, machte er selbst Compositionsversuche, die in kleinen Motetten und Singspielen für Liebhaber-Theater bestanden. 1817 ward er als Musiklehrer an das Seminar zu Potsdam berufen. Als Katechet war Sch. ein würdiger Schüler Dinter's. Durch seine fortgesetzten theoretischen Studien, durch sein eifriges und erfolgreiches Spiel auf der Orgel verschaffte er sich den Ruf eines ausgezeichneten Lehrers der Composition und eines bedeutenden Organisten. 1824 gründete er nach Logier's Grundsätzen eine musikalische Akademie. Als Leiter von Gesangvereinen ward er auch am 2. Novbr. 1826 zum Dirigenten der neugestifteten Potsdamer Liedertafel gewählt, für die er viele Lieder componirt hat, die zu den besten für Männerchor zählen. 1833 stiftete er den »Märkischen Lehrer-Gesangverein«. Seine Verdienste als Leiter dieses Vereins, mit welchem er in Potsdam, Rathenow etc. Aufführungen von grossartiger Wirkung veranstaltete, sind unauslöschlich. Sch. hatte auch bereits die Stelle als Hoforganist erhalten. Sein 1838 componirtes Lied: »Ich möchte mit dem Strome rauschen« erhielt in Aachen den Preis. 1842 ward Sch. Ehrenmitglied der »Zelter'schen Liedertafel« in Berlin. 1844 erhielt er das Prädikat »Königl. Musik-Direktor«. 1851 liess er sich, durch die Verlegung des Schullehrer-Seminars von Potsdam nach Köpnick veranlasst, als Seminarlehrer pensioniren. 1852 schied er auch aus der Potsdamer Liedertafel aus. 1854 ward er Ehrenmitglied des Cöln'schen Gesangvereins. 1856 feierte er sein 50jähriges Dienstjubiläum und erhielt bei dieser Gelegenheit den rothen Adlerorden 4. Klasse. Veröffentlicht hat er, wie schon angedeutet, Liedercompositionen, dann einen Leitfaden beim ersten Gesangunterricht, eine umfassende Gesangschule in zwei Theilen für den Schul- und Privatunterricht, ein Handbuch der Harmonielehre für Seminarien, höhere Lehranstalten und zum Selbstunterricht, zwei Theile, bei Riegel in Potsdam, eine Sammlung liturgischer Chöre, und mit B. Lange — Schärtlich's Nachfolger als Musiklehrer am Köpnicker Seminar — ein evangelisches Choralbuch mit Vor- und Zwischenspielen, Potsdam, Riegel. Auf Schärtlich's Grabe ward ihm 1860 zu Potsdam von seinen Freunden und ehemaligen Schülern ein Denkmal gesetzt. Schüler von ihm waren: Georg Wilh. Böttcher in Potsdam, Ferdinand Wendel ebendaselbst, Carl Stechert in Kiel, Theodor Rode in Berlin, August Schäffer ebendaselbst, Joh. Gottfr. Börner in Charlottenburg, Carl Stein in Wittenberg u. A. Th. R.

Schätzell, Pauline **von,** geboren zu Berlin 1812, Enkelin der Sängerin Margarethe Schick (s. d.), betrat nach sorgfältigster Ausbildung, deren gesangliche Seite der k. Sänger H. Stümer leitete, am 26. April 1828 die k. Bühne zu Berlin zum ersten Male als Agathe im »Freischütz« mit dem glänzendsten Erfolge, schwang sich bald zur ersten Sängerin der k. Oper empor

und sang mit wachsendem Beifall, ja mit enthusiastischer Anerkennung bis 1832, wo sie als »Rosine« im »Barbier« und »Suschen« (»Kirmes«) von der Bühne Abschied nahm und die Gattin des k. Oberhofbuchdruckers von Decker wurde. Das Repertoire von Pauline v. Schätzell war ein ausserordentlich reiches, es reichte von den munteren jugendlichen Partien bis hinauf zu Donna Anna und Fidelio. In manchen Opern hat sie nach und nach sämmtliche Sopranpartien gesungen, wie z. B. im »Don Juan«: Donna Anna, Elvira und Zerline, im »Oberon«: Meermädchen, Fatime, Rezia, im »Freischütz«: Aennchen und Agathe u. s. w. Alle ihre Leistungen, von klangvoll schöner Stimme und fesselnder jugendlicher Erscheinung unterstützt, kennzeichnete eine seelenvolle Auffassung. Nach ihrem Abgange von der Bühne glänzte sie in den Concerten der Sing-Akademie, deren Ehrenmitglied sie ist, als eine der besten Oratoriensängerinnen. Nicht minder Ausgezeichnetes leistet Pauline v. Decker als Liedercomponistin. Alle ihre Lieder und Gesänge, von denen sie die ersteren Hefte unter dem Namen P. F. Marxhausen erscheinen liess, illustriren die Worte des Dichters in sinnvoll anmuthiger Weise. Ein reizendes Lied ist z. B. op. 15, No. 3: »So weit«.

Schaffen, Heinrich, Componist, der um die Mitte des 16. Jahrhunderts lebte, stammt aus Frankreich. Von seinen Werken sind gedruckt: »*Madrigali a quattro voci a note negre*« (Venedig, 1549, in 4° obl.). »*Motetti a 5 voci, lib. I et lib. II*« (ibid. 1505, in 4°). Motetten von Sch. finden sich im fünften Bande der seltenen Sammlung: »*Evangelica Dominicorum et festorum dierum musicis numeris pulcherrimi comprehensa et ornata*« (Noribergae, in Officina Joan. Montani et Ulr. Neuberi, 1554—1556, 6 vol., in 4° obl.).

Schaffner, Nicolaus Albert, geboren in Schlesien gegen 1790, lernte schon in seiner Jugend verschiedene Instrumente spielen, wobei er viel Geschicklichkeit entwickelte. Einige Zeit lebte er in Breslau, machte dann Reisen durch Deutschland und kam nach Paris, wo er Chef eines Militärmusikchors wurde. 1817 jedoch nahm er den von Piccinni verlassenen Platz als Kapellmeister am Theater Porte Saint Martin ein, den er 1821 mit einem ebensolchen am Theater zu Rouen vertauschte. Für diese Theater componirte er eine Anzahl Pantomimen und Melodramen, als: »*Prince et le Soldat*«; »*Le petit Chaperon rouge*«; »*Les frères invisibles*« u. s. w. Im Druck erschienen: »*Divertissement militaire à douze parties*«, erstes und zweites Buch (Paris, Schonenberger). »*Suites d'harmonie a quatorze parties*«, 1, 2, 3 (Paris, Petit). »*Quatuors concertantes pour flûte, clarinette, cor et basson*«, op. 5, 7, 9 (Paris, Ph. Petit). »*Air varié pour violon et orchestre*« (Paris, Gambaro). »*Duos pour deux violons*« (ibid.). »*Solos et airs variès pour flûte*«. »*Idem pour clarinette*«. »*Six trios pour clarinette cor et basson*«, lib. 1 et 2 (Paris, Gambaro). »*Duos pour deux clarinettes*«, op. 16 et 17 (Lyon, Arnaud). »*Trios pour violon, alto et violoncelle*«, op. 10 (Paris, A. Petit).

Schafhäutl, Carl, Dr., Professor an der Universität und Conservator der Bibliothek in München, veröffentlichte unter dem Namen Pellisow mehrere Arbeiten über Akustik und Musik: 1) »Theorie gedeckter cylindrischer und konischer Pfeiffer und der Querflöten. Beitrag zur Theorie einiger musikalischer Instrumente«. (In »Annalen der Chemie«, Thl. VIII, auch separat abgedruckt, bei Anton, Halle, 1833). 2) »Ueber Schall, Ton, Knall und einige andere Gegenstände der Akustik«. 3) »Ueber die Kirchenmusik des katholischen Cultus« (»Leipziger Allgemeine Musik-Zeitung«, Jahrgang 36, S. 721. Sch. gehörte zur Jury für die musikalischen Instrumente für die Weltausstellung in London 1851 und für die deutsche Industrieausstellung zu München 1854. Bei Gelegenheit der Letzteren verfasste er eine gelehrte Beurtheilung: »Bericht der Beurtheilungscommission bei der allgemeinen deutschen Industrieausstellung zu München 1854. IV über musikalische Instrumente von Dr. C. Schafhäutl«, gross in 8° (München, Georg Franz).

Schaforgel, eine Art Sackpfeife (s. d.).

Schafrath, Christoph, Kammermusikus der Prinzessin Amalie von Preussen zu Berlin, geboren 1709 zu Hohenstein bei Dresden, bildete sich zu einem tüchtigen Contrapunktisten und lebte als geschätzter Lehrer in Berlin. Er starb daselbst am 17. Febr. 1763. Seine hinterlassenen Compositionen befinden sich in der Bibliothek des Joachimthal'schen Gymnasiums. Sie bestehen in Sinfonien, Clavierstücken, Trios, Quartetten, Sinfonien und Soli's für *Viola di Gamba;* Duetten für Clavier und *Viola di Gamba,* oder Flöte, oder Laute, oder Fagott u. a. Gedruckt sind: »*Sei Duetti a Cemb. obl. e V. o. Fl. concert ap.* 1« (1752). »6 *Sonates p. Clav.*«, op. 2 (Nürnberg, Haffner, 1754).

Schagh, s. Sagh.

Schah-Culi, der Orpheus der Perser, lebte gegen die Mitte des 17. Jahrhunderts zu Bagdad. Nach Toderini: »Nachrichten von der Literatur der Türken« rettete er mit seinem Gesange Tausenden seiner Landsleute das Leben. Als Amurat IV. 1638 Bagdad erobert hatte, gab er Befehl, 30000 Einwohner unter seinen Augen niederzuhauen, und schon hatte man damit begonnen, diesen Befehl auszuführen, als es Schah-Culi gelang, zum Sultan zu dringen. Er besang vor diesem das tragische Schicksal Bagdad's unter Harfenbegleitung in so rührender Weise, dass er das Herz des Tyrannen erweichte und dieser dem weiteren Morden Einhalt gebot. Amurat nahm den Sänger und noch vier andere geschickte Musiker mit nach Konstantinopel und sie werden als Stifter der türkischen Musik angesehen. Jene Weise aber, mit der Schah-Culi den Tyrannen rührte, soll sich noch bei den Musikern unter dem Namen: »*Muselic*« oder »*Pescerfi Bagdati-Fetichi*«, d. i. »Die Einnahme von Bagdad«, erhalten haben.

Schale, Christian Friedrich, Hof-Dom-Organist und Violoncellist der Opernkapelle zu Berlin, geboren 1713 zu Brandenburg, studirte in Halle die Rechte, trat aber 1735 als Violoncellist in die Kapelle des Markgrafen Heinrich zu Berlin. 1764 erhielt er die oben bezeichneten Stellen, stiftete 1781 in Gemeinschaft mit Concialini Liebhaber-Concerte. Er starb zu Berlin am 2. März 1800. Von seinen Compositionen sind gedruckt: »*Sei brevi Sonate p. Cemb., alle spese delle Vedone di Balthasar*« (Schmidt, Norimb.) »Sonaten für Clavier«, 3 Theile (Nürnberg, 1750—59). »Der Seufzer der Chloris«, And. für Clavier. Drei Polonaisen für Clavier. Solo für Querflöte. Leichte Vorspiele für Orgel und Clavier. 1. Thl. 1794, 2. Thl. 1795, 3. und 4. Thl. 1796 (Berlin, Felisch). Ferner: Concerte, Trio's, Solo's für versch. Instr. u. s. w.

Schalenrenter, Paul, deutscher Componist des 16. Jahrhunderts, schrieb in Gemeinschaft mit Agricola die Melodien der Gesänge von Georg Thymius, veröffentlicht zu Zwickau 1553.

Schalischim war ein dreisaitiges Instrument der alten Hebräer, das im Volke, nicht aber im Tempel gebraucht wurde; vermuthlich hatte es Lautenform. Nach dem Buche Schilte-Haggaborim soll es ein hölzernes, mit drei Darmsaiten bezogenes Instrument gewesen sein, das möglicherweise (?) mit dem Bogen gestrichen wurde. Doch an Bogeninstrumente ist bei den Hebräern nicht zu denken. Da von fast allen Instrumenten der Hebräer Abbildungen und alte, genügende Beschreibungen fehlen, so ist auch hierüber nicht nachzukommen.

Schall, Claus, geboren zu Kopenhagen gegen 1760, war geschickter Violinist und wurde, nachdem er sich als solcher hatte auch in Deutschland, Frankreich und Italien hören lassen, Concertmeister bei der Kapelle des Königs. Er hat eine Anzahl guter Schüler gebildet und starb zu Kopenhagen 1834. Von seinen Compositionen wurden gedruckt: »*L'Idole de Ceilon*«, Ballett (Kopenhagen, 1780). »*Siegfried*«, grosses Ballet (1802). »*Le Chanoine de Milan*«, Oper in zwei Akten. »Fünf Violinconcerte« (Kopenhagen und Paris). »*Duos* für zwei Violinen«, op. 1 und 2 (Paris, Pleyel, Sieber). »*Etudes de l'archet et du doigter pour le violon*« (Hamburg, Böhme, 8°). Einige Tänze für Orchester).

Schall nennen wir jede hörbare Schwingung eines Körpers. Doch nicht der schwingende Körper als Ganzes, sondern die Bewegungen der kleinsten

eile desselben (*Molecule*, daher Molecularschwingungen) erzeugen den Schall. ese Bewegung wird zunächst durch die uns umgebende Luft, in sogenannten hallwellen an unser Ohr getragen, und diese verursachen hier die Empfindung Hörens. Die Luft ist also gewissermaassen der Träger des Schalles und r derartig, dass in einem luftleeren Raum kein Schall erzeugt wird. Hängt n ein Glöckchen an einen seidenen Faden in einem Glasballon auf, den man leer macht, so bewegt sich das Glöckchen, wenn der Ballon geschüttelt wird, d der Klöppel schlägt gegen den Mantel, aber einen Schall erzeugt er nicht. aneben sind aber auch alle elastischen Körper, feste und flüssige sowohl, als uch Gase im Stande, den Schall fortzuleiten. Die Taucher hören auch im Wasser die Geräusche, welche von der Oberfläche hinunter dringen, wenn auch chwächer. Legt man sich mit dem Ohr auf den Boden, so hört man meilenweit Kanonendonner; auch das Pferdegetrappel oder das Rollen der Wagen kann man auf weite Strecken durch den Erdboden vernehmen. Besser noch eitet Holz den Schall weiter. Weiche Körper, wie Watte, Werg, Wolle, Mehl, Sägespäne leiten den Schall nur in geringstem Grade. Fussdecken ersticken daher das Geräusch der Fusstritte und ein dicker Thürvorhang schützt vor Horchern. Dem entsprechend hängt die Stärke des Schalles ausser von der Heftigkeit der Bewegung, welche ihn verursacht, auch noch von dem Medium b, welches ihn dem Ohr zuführt. Auf hohen Bergen, wo die Luft allmälig dünner wird, wird auch der erzeugte Schall immer schwächer. Auf dem Gipfel es Mont Blanc (15,600 Fuss) fand Saussure, dass ein Pistolenschuss nicht ehr Lärm machte, als ein Schlagschwärmer in der Ebene. Dagegen wird der chall in comprimirter Luft sehr verstärkt, deshalb vergrössert auch die Kälte ie Tragweite des Schalles. Diese wird bekanntlich durch verschiedene Instruente erhöht. Die Tragweite des Schalles wird bei der Stimme durch das prachrohr gesteigert, das den Schall nach allen Seiten hin verstärkt. Schon ie ersten Beobachtungen haben gezeigt, dass der Schall sich nicht wie das icht in unmessbarer Zeit, sondern weit langsamer fortpflanzt. Auch aus eiter Ferne sehen wir den Blitz im Augenblick, wenn er die Luft durchzuckt, iel später erst hören wir den Donner, der unmittelbar in seinem Gefolge ist. Wie die Lichtstrahlen, werden auch die Schallwellen (oder Schallstrahlen) von esten Wänden, auf welche sie stossen, zurückgeworfen und es wird dadurch er Wiederhall oder das »Echo« erzeugt (s. d.). Wie ferner andere Körper auf en Schall verstärkend einwirken, ist unter »Resonanz« nachzulesen, und wie ndlich der Schall zu Klang und Ton wird, unter den betreffenden Artikeln.

Schallbecher (Schalltrichter, Stürze) heisst bei den meisten Blasnstrumenten die am untern, dem Mundstück entgegengesetzten Ende befindliche Erweiterung des Rohres in Form eines Trichters, durch welche nicht allein der Klang verstärkt, sondern auch (besonders bei Blechinstrumenten) schmetternd emacht, überhaupt der Ton in seiner Qualität modificirt wird. Der Praktiker eiss aus Erfahrung, dass die Beschaffenheit und Schönheit des Tones auf Blechinstrumenten nicht blos von der Enge und Weite des Ausgangs, sondern uch von Dicke und Schwäche und überhaupt der Beschaffenheit des Materials, nd auch von der Form der Stürze (von der mehr oder minder geschwunenen Linie in der Biegung des Schalltrichters) abhängig ist. Die Ursachen iervon hat der Instrumentenbauer durch Experimente und auf Grund der kustik zu studiren, um seinen Instrumenten guten Klang zu geben. Näheres ehört nicht hierher.

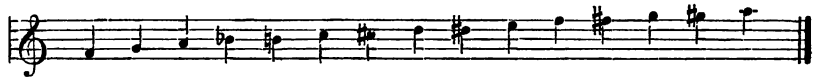
Schallbecher, Schallstück, Aufsatz werden bei den Orgelpfeifen die, f dem Kopfe einer Zunge stehenden Pfeifenkörper genannt. Die Gestalt chtet sich nach dem Material, aus dem sie verfertigt werden. Die zinnernen nd metallenen Aufsätze haben die Form umgekehrter Kegel, während hölzernen ufsätzen die Form umgekehrter Pyramiden gegeben wird.

Schallloch a) bei Glockenthürmen die Oeffnung in der Gegend, wo die locken aufgehangen sind, damit sich deren Schall weiter verbreiten kann;

b) die Oeffnung im Resonanzboden der meisten Saiteninstrumente, durch welche eine Verbindung der äussern Luft mit der im Innern des Kastens befindlichen hergestellt und so eine grössere Verbreitung des Schalles erzielt wird. Rund eingeschnitten und verziert sind Schalllöcher an Lauten und Cithern, Guitarren u. s. w. zu finden, auch am Hackbret mehrere, wie dergl. auch bei alten Clavieren auf der Resonanzdecke angebracht sind. Sie sind überhaupt nur bei allen verschlossenen schachtel- oder kastenförmigen Instrumenten nothwendig, deshalb beim neuen Pianoforte, wo die Resonanztafel schon frei liegt, fortgefallen, ohne dass man sich etwa über verminderte Schallstärke beschweren könnte. Bei Geigeninstrumenten treten seit dem 15. Jahrhundert die Schalllöcher in Form zweier gegen einander gekehrten *F* auf, daher *F*-Löcher genannt. Vordem hatten die Schallöffnungen bei Bogeninstrumenten halbmondförmige, langgestreckte und andere Formen.

Schalmei, sonst Schalmey geschrieben, bezeichnet a) ein uraltes Hirteninstrument, das zuerst aus Baumrinde, später aus Rohr und dann aus Holz gefertigt wurde. Die Hirten und noch die Kinder auf dem Lande pflegen im Frühjahr lange Streifen von frischer Baumrinde zu Röhren zusammenzuwinden, die oben eng und nach unten allmälig weiter werden; in die obere enge Oeffnung stecken sie zum Anblasen ein Röhrchen (Huppe) aus grüner, saftiger Weidenschale, das sie nach dem einen Ende zu verdünnen, indem sie mit dem Messer die äussere Schale wegnehmen. Mit etwas zusammengepressten Lippen wird dieses vorn plattgedrückte Röhrchen angeblasen und giebt nun diese angeblasene Tute einen schreienden, näselnden Ton von sich. Dieses kunstlose Hirteninstrument (*fistula pastoralis*, Hirtenpfeife) ist die ursprüngliche Schalmei und sie der Stammvater einer weitverzweigten und sehr alten Familie, nämlich der Rohrblasinstrumente.

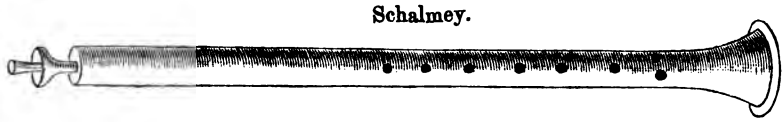
An die Stelle des schnell vergänglichen Stoffes der Hirtenflöte setzte man später einen festeren von Rohr und noch später von Holz. Das weidene Mundstück vertauschte man mit zwei aufeinander gebundenen, in einer Kapsel steckenden Rohrblättchen, den baumrindenen Schlauch mit einer aus Holz (meist Buchsbaumholz) gedrechselten Röhre. In dieser Gestalt kannten schon die Alten die Schalmei und nannten sie die Römer, weil sie meist aus Rohr gemacht wurde, wie das Rohr selbst, *Calamus*. Von diesem lateinischen Worte ist das französische *Chalumeau* abzuleiten und von letzterem wieder stammt unser deutscher Ausdruck Schalmei. Auch das im Mittellatein vorkommende Instrument *Calamellus* bezeichnet unzweifelhaft eine kleine Rohrflöte, sowie das bei französischen Dichtern im 12. bis 13. Jahrhundert gebrauchte Wort *Chalemie* unfehlbar die *Chalemeau* war. Bei den Italienern hiess die Schalmei *Piffara*, davon die Schalmeienbläser »*Piffarari*«. Durchs ganze Mittelalter und bis ins 18. Jahrhundert ist die Schalmei als Musikinstrument von Spielleuten und später im Orchester der Stadtpfeifer, sowie von Theater- und Kirchenmusikern gebraucht worden. Das kleine Holzblasinstrument bestand aus einer zwei Fuss langen, gebohrten und abgedrehten Röhre, die unten einen kleinen Schallbecher (ähnlich der Oboe) und auf der Vorderseite gewöhnlich sechs Tonlöcher und eine Klappe hatte. Der Umfang ging von f^1 bis a^2, und die Reihenfolge der möglichen Töne war:



Durch eine zweite, später hinzugefügte Klappe erweiterte man den Tonumfang noch etwas, der dann bis ins c^3 aufstieg. Das Rohrmundstück der Schalmei, das aus zwei aufeinander gebundenen Rohrblättchen bestand, wurde nicht etwa unmittelbar mit den Lippen gefasst (wie bei der Oboe), sondern stak in einem becherförmigen Ansatz, in welchen die Luft eingeblasen wurde. Alle damaligen Rohrblasinstrumente hatten solche über das Rohr geschobene Kapseln mit

einem Mundloch, durch welches der Wind hineingeblasen ward, so dass das Rohr die Luft auffing, dadurch in Vibration gerieth und endlich zum Tönen gelangte. Bei solcher Einrichtung kann von einer Einwirkung und Modifikation des Tones durch Lippendruck, wie jetzt bei Oboen, nicht die Rede sein. Daher der Klang der Schalmei unbiegsam, roh und oft dem Gänsegeschrei nicht unähnlich war; der lateinische Name *Gingrina* (von *gingrire*, das Schnattern der Gänse) war nicht ganz unpassend. Im Freien gehört, ist der Ton zwar schreiend, aber nicht rauh, sondern angenehm und sogar ergreifend. Von letzterer Wirkung sprechen viele Reisende nach Gebirgsgegenden, wo sie von Hirten die Schalmei blasen hörten. — Wir lassen hier die Abbildung der Schalmei aus Agricola (»*Musica instrumentalis*«, 1528) folgen. Sie ist dort mit dem Bomhart, dem Schwägel und Zinken zu den »Grosspfeiffen« gerechnet. Wir sehen hier das Instrument noch ohne Klappe, mit 8 Tonlöchern, daneben den zu derselben Familie zählenden Altpommer mit sechs Fingerlöchern und einem sogenannten Schlüssel, statt der Klappe.

Schalmey.



Bomhart.

Die Schalmei ist (wie schon bemerkt) der Stammvater eines zahlreichen Geschlechts, nämlich zur Familie der Bomharte (Pommern, Bombarden), der Krombhörner, der Schryary, der Racketten, Sordunen, der Bassanelli, aus welchem die jetzt noch gebräuchlichen Orchesterinstrumente mit Rohrmundstück, nämlich die Oboe, das Fagott, die Clarinette, die Bassclarinette, das Bassethorn und das englische Horn abstammen. — Wann und durch wen die Schalmei zur Oboe (franz.: *Hautbois*) umgestaltet wurde, weiss man nicht. Man setzt die Umbildung, die nur langsam von statten ging, in die ersten Jahrzehnte des 17. Jahrhunderts, zu welcher Zeit auch die Umbildung des Basspommer zum Fagott erfolgte. (Näheres s. Oboe.) — Heutzutage trifft man die Schalmei nur noch selten bei Schäfern in Tirol und in der Schweiz und bei herumziehenden italienischen Hirten *(Piffarari)* an, die zuweilen aus den Abruzzen nach Deutschland kommen. b) Schalmei heisst auch die ganz ähnlich konstruirte Pfeife im Dudelsack (s. d.), auf welcher der Sackpfeifer fingert. F. M. B.

Schalmei, Schalmey in der Orgel ist eine lieblich intonirte Zungenstimme. Im Pedal stehend heisst sie Schalmeibass. Sie war schon zu Prätorius' Zeit in Gebrauch, er giebt einen Abriss derselben.

Schambach, Joh. Chr., deutscher Gelehrter des 17. Jahrhunderts, hat in Druck gegeben: »*Dissertat. de Veteris recentisque eccles. Hymno: Te deum laudamus*« (Wittenberg, 1686, 4°).

Schamelius, Johann Martin, Oberpfarrer zu Naumburg, geboren zu Heuselbach im Altenburgischen am 5. Juni 1663, starb zu Naumburg 1742. Er beschäftigte sich mit der Geschichte des Kirchenliedes und gab heraus: 1) »Evangelischer Liedercommentarius, darinnen vornehmlich die alten Kirchen- und Kernlieder des seligen Luther und anderer Theologen enthalten, mit Anmerkungen« (Leipzig, 1737, 8°, 766 S.). Ein Abdruck der drei ersten lutherischen Gesangbücher, und endlich: »Kurzgefasste Historia der *Hymnopoeorum* u. s. w., 148 S. Zweiter Theil des Liedercommentarii (Leipzig, 1737, 8°). 2) »*Vindiciae cantionum S. ecclesiae evangelicae*, d. i. theologische Rettung und

Beantwortung einiger schwer scheinender Stellen der evangelischen öffentliche Kirchengesänge« (Leipzig, 1715, 8°, 239 S., zweite Auflage, 1719, 8°, 152 S.)

Schaperpfeiff, Schäferpfeife, bezeichnet eine Gattung der Sackpfeife (s. oben). Zuweilen führt auch die Schalmey diesen Namen.

Schapler, Julius, ist 1820 im Harz geboren, machte in Berlin seine Studien und erregte als Cellist allgemeines Aufsehen. Er wirkte einige Zeit als Solo-Cellist in der Wiesbadener Hofkapelle; doch gab er diese Stelle bald wieder auf und ging nach Thorn, wo er Musikunterricht ertheilt. Mit seinen Werken für Kammermusik erwarb er mehrmals Preise.

Scharbau, Heinrich, geboren zu Lübeck am 25. Mai 1689, war Prediger an der Marienkirche daselbst. Er verfasste »*Observationes sacrae*« (Lübeck 1731—1733, zwei Bände in 4°). Es ist in diesem Werke eine Abhandlung enthalten: »*De ministerio musices sacrae solis viris vindicato*« (Thl. II, S. 215 bis 244); diese ist gegen Calmet, den Verfasser der Schrift: »*Tresor d'Antiquités sacrées et profanes*« (Amsterdam, 1723) gerichtet, welcher darin behauptet, dass die Frauen an der Musik im Tempel zu Jerusalem Theil genommen haben. Scharbau widerlegt dies, giebt auch eine Beschreibung der damaligen Posaunen (nach Reland) und eine Kupfertafel mit einer Abbildung derselben. Auch giebt er an, in welcher Weise die Frauen an der Ausführung der Kirchenmusik Theil genommen.

Scharf (Scharf Cymbel, Scharfflöte, Scharfoctav, Scharfregal, Scharfquinte) ist eine gemischte, schärfende Orgelstimme. Sie hat Principalmensur und scharfe Intonation. Die Zusammensetzung dieses Registers ist verschieden. Stets sollte sie aber eine Terz enthalten. Töpfer giebt ihre Zusammensetzung also an:

Für C_0 g^1 c^2 e^2 g^2 c^3.
- c_0 c^2 g^2 c^3 e^3 g^3.
- c_1 g^2 c^3 g^3 c^4 e^4 u. s. w.

Scharfonett nannte der Orgelbauer Leyser die von ihm (gegen Ende des 17. Jahrhunderts) aus einem doppelten Register zusammengestellte Orgelstimme.

Scharp, s. v. a. scharf (s. d.).

Scharwenka, Philipp, ist am 25. Febr. 1847 in Samter (Provinz Posen) geboren. Er erhielt früh Unterricht in der Musik, durfte aber erst, nachdem er das Gymnasium (in Posen) absolvirt hatte, seiner Neigung, die Musik zum Lebensberuf zu machen, folgen. Als er 1865 nach Berlin kam, trat er in die von Th. Kullak geleitete »Neue Akademie für Tonkunst«, an welcher er, seitdem er hier seine Studien absolvirt hatte, als Lehrer thätig ist. Von seinen Compositionen sind zu erwähnen: zwei Sinfonien, eine Serenade in vier Sätzen (Präger & Meier, Bremen), Polnische Volkstänze für Orchester und eine Reihe von Werken für Pianoforte, wie eine Anzahl Concertstudien für Violine und für Violoncello.

Scharwenka, Xaver, der jüngere Bruder des Vorigen, hat sich als trefflicher Pianist bereits einen Namen gemacht. Er ist am 6. Jan. 1850 zu Samter geboren, und da auch er frühzeitig grosse Anlagen zur Musik zeigte, waren die Eltern darauf bedacht, für ihre Entwickelung zu sorgen. Als sie (1859) nach Posen übersiedelten, besuchte Xaver das dortige Gymnasium und trieb Composition und Pianofortespiel nur so weit es die anderweitigen Studien zuliessen. 1865 siedelten die Eltern nach Berlin über; er trat in die »Neue Akademie für Tonkunst« und bildete sich mit Erfolg zum Pianisten und Componisten aus. Nachdem er hier seine Studien beendet hatte, wirkte er als Lehrer an der Akademie, bis er im Herbst 1873 seiner Militärpflicht genügen musste. Auf mehreren Kunstreisen, die er machte, hat er als Pianist wie als Componist schon bedeutende Erfolge errungen. Von seinen Compositionen sind gedruckt: Ein Trio, eine Sonate für Violine und Clavier, zwei Sonaten für Clavier, ein Clavierconcert und eine ganze Reihe von Stücken für das Pianoforte.

Schattenberg, Thomas, geboren in Flensburg, war in der ersten Hälfte

s 17. Jahrhunderts Organist zu Kopenhagen. Man kennt von ihm: »*Jubilus Bernhardi de nomine Jesus quatuor vocibus decantatus*« (Kopenhagen, 1620, 4°). »*Cantiones sacrae quatuor vocibus decantandae*« (Stettin, 1623, in 4°).

Schauensee, Franz Joseph Leonti Meyer **de,** geboren zu Luzern am . August 1720, erhielt bereits im fünften Jahre Unterricht in der Singe- nst, bald darauf auch im Orgelspiel von dem Organisten Müller, der den aben in sechs Jahren so weit brachte, dass demselben sogar bei grösseren rchenfesten die Orgel vollständig überlassen werden konnte. 1731 brachten seine Eltern nach St. Johann, einem Benediktinerkloster, zum Zwecke seiner sbildung, wo er sich gleichzeitig, da eine Orgel nicht vorhanden war, im vierspiel bedeutend vorwärts brachte. Nachdem er dieses Kloster verlassen, schäftigte er sich mit dem Studium der Composition und trat 1738 ins tercienser-Kloster zu St. Urban, wo er sich einkleiden liess. Es wurde n jedoch hier bald zu enge, so dass er das Kloster und bald darauf auch ne Heimath verliess und nach Mailand ging, wo er Gelegenheit fand, noch ere Musik kennen zu lernen, als er sie bisher gewöhnt war. Er eignete h manches an und setzte mit Erfolg seine Clavier- und Violinstudien fort, h schrieb er hier mehrere seiner später gedruckten Compositionen. Als 41 das Sardinische Schweizer-Regiment von Keller errichtet wurde, trat S. Fähnrich in dasselbe, avancirte zum Offizier; wurde in Nizza zum Gefangenen macht, jedoch auf Ehrenwort entlassen. Während seines Aufenthaltes in rdinien als Offizier hatte er eine Operette geschrieben, die zu Cagliari in genwart des Vicekönigs aufgeführt wurde, ebenso bei Gelegenheit eines Sieges er die Spanier ein *Te deum* und eine zweite Operette »*Applausi Festosi*«, enfalls mit vielem Beifall aufgeführt. Nach Luzern zurückgekehrt, nahm er h mit aller Energie der Verbesserung der dortigen Musikzustände an, trat 52 in den geistlichen Stand, übernahm die Organistenstelle seines vormaligen hrers, des Organisten Müller, am Stift St. Liodegardi und erhielt daselbst ichzeitig eine Caplan-Präbende. Bei Gelegenheit des Walliser-Bund-Schwurs Unterwalden verfasste er die Kirchen- und auch die Tafelmusiken. Von nen Compositionen sind gedruckt: »*De semine bona etc.*«, 40 Arien für pran und Alt mit Instrumentalbegleitung (1748). »*Obeliscus Musicus etc.*«, Offertorien, vierstimmig (1752, op. 2). »*Ecclesia triumphans in campo*, ent- tend: *Te deum*, *Tantum ergo*, *Vidi aquam*, *Asperges e Stella coeli*«, op. 3 53). »*Pontificale Romano-Constantiense musicum seu Missae VII breviores* «, op. 4 (Augsburg, 1756). »*Cantica doctoris, seu antiphonae Marianae* 32 *mpe*, 12 *Salve Regina*, 6 *Alma Redemptoris*, 6 *Ave Regina* und 8 *Regina li etc.*«, op. 5 (Augsburg, 1756). »*Phoebus musicus seu vesperae*«, op. 7 id. 1757). Opernmusik: »*Il Trionfo della Gloria*«, Operette (1743). »*Il ladio conservato*«, Operette (1743). »*Applausi Festosi della Sardegna*«, Operette 44). »*Hortus Conclusus*«, Cantate für Solo (1745). »Die Parnassische Ge- dtschaft«, Operette (1746). »Musikalisches Fried- und Freudenfest«, eine fstündige Götter-Oper (1751). »Brutus«, eine ernsthafte Oper mit Zwischen- elen (1753). »Der verlorene Beutel eines Geizhalses«, komische Oper (1754). mmermusik: »*Pantheon musicum*«, acht Orgelconcerte mit Begleitung (Augs- g, 1757). »*Concerti armonici d'organo e di cembalo concertati colli accom- namenti*«, op. 4 (Nürnberg, 1754). »*Omne trinum perfectum*«, vierstimmige ntate mit Instrumenten (St. Gallen, 1763). »*Par nobile fratrum etc.*«, idem, 7 (ibid. 1763). Unter den vielen Manuscripten Schauensee's ist auch eine drei- rige Messe von 26 Singstimmen und Instrumenten 1749 zu Münster aufgeführt.

Schauer, Carl, Cantor an der Jerusalemerkirche und Gesanglehrer in lin, geboren zu Fürstenwalde am 3. Decbr. 1806, kam 1821 nach Berlin, ielt den Unterricht Zelter's und von 1823 bis 1830 den E. Grell's, besuchte h das königliche Kirchenmusikinstitut und liess sich als Chorsänger am nigstädter Theater engagiren, später war er als guter Gesanglehrer bekannt. unterrichtete auch an der jüdischen Gemeindeschule und wurde daselbst

beauftragt, die beim Gottesdienste gebräuchlichen Gesänge der Orthodoxen für den Gebrauch der Reformer umzuschaffen. Diese liturgischen Gesänge wurden in hebräischer Sprache componirt und gesungen, ebenso componirte S. eine Anzahl Verse und Psalmen der Bibel in dieser Sprache, die von Solo und Chor executirt wurden. Gedruckt ist von diesen Sachen nichts, doch sind sie abschriftlich vielfach, sogar nach London, Marseille, Amerika und Australien verbreitet worden. Zu seinen Compositionen gehören: »Märkische Liedersammlung für Schulen«. »Zwei- und dreistimmige Gesänge für höhere Bürgerschulen, Gymnasien und Seminare«. Beide Sammlungen sind in Gemeinschaft mit andern Gesanglehrern zusammengestellt.

Schaufar nannten die Hebräer die Posaune, vor deren Ton der Teufel weichen sollte; doch durfte man dieselbe nicht ansehen, während sie geblasen wurde, wenn man nicht Gefahr laufen wollte, den Satan zu sehen.

Schauroth, Adolphine **von,** geboren 1814 zu Magdeburg, ist eine Schülerin Kalkbrenner's und erwarb grossen Ruf als Pianistin. Schon in ihrem neunten Jahre machte sie bedeutendes Aufsehen. Sie wählte München zu ihrem Wohnsitz und dort lernte sie Mendelssohn kennen, der sie dadurch auszeichnete, dass er ihr sein *G-moll*-Concert (op. 25) widmete.

Schautz, Matthias, guter Instrumentenmacher zu Augsburg, um 1783 geboren zu Sontheim in Baiern. Er war ein Schüler von Georg Andreas Stein und verfertigte ebenso treffliche Instrumente wie dieser.

Schebeck, Edmund, Doktor der Rechte, kaiserl. Rath, Sekretär der Handels- und Gewerbekammer in Prag, geboren am 22. Octbr. 1819 zu Petersdorf in Mähren. Obwohl kein Musiker von Fach, hatte er doch mehrfach Gelegenheit auf diese Kunst Einfluss zu üben. So namentlich in seiner Jugend zu Olmütz, wo er an der Spitze eines musikalischen Vereines für die Einbürgerung der klassischen Musik in den öffentlichen Concerten thätig war und später zu Prag, wo er insbesondere im Bunde mit seinen beiden Freunden, dem Kapuziner Superior Barnabas Weiss und dem Chordirektor Josef Krejčí, die für Prags Musikleben bedeutsamen Aufführungen der Meisterwerke eines Astorga, Leo, Lotti, Palestrina, Pergolese und Agostino Stefani begründen half, die seit 1861 am Charfreitag in der St. Josefskirche stattfanden. Die Wirkung dieser *musica sacra* war um so grösser, als zu der vortrefflichen Wiedergabe noch das Mysteriöse unsichtbarer Musik und des Halbdunkels einer nur spärlich erleuchteten Kirche sich gesellte. Sch.'s Beziehungen zu dem ausgezeichneten Geigenbauer Anton Sitt führten ihn ferner zu Studien über den Geigenbau und dessen Geschichte. Eine Frucht derselben war der Bericht über »die Orchesterinstrumente auf der Pariser Weltausstellung im Jahre 1855« (separat unter diesem Titel und auch als Theil des österreichischen Berichtes [Wien, Staatsdruckerei, 1858] erschienen), worin er nach einer geschichtlichen Skizze die Principien des Geigenbaues erörtert und einen Ueberblick über den Geigenbau und dessen Vertreter in der Gegenwart giebt. Für die Wiener Weltausstellung brachte er eine Specialausstellung von Cremoneser Instrumenten in Antrag. Derselbe wurde auch, sowie das von ihm verfasste (nur in wenigen, freilich wesentlichen Punkten abgeänderte) Programm angenommen. Diese additionelle Ausstellung kam aber nicht zu Stande, hauptsächlich deshalb, weil die Entscheidung über die Frage der Kostenfreiheit und der Garantie zu lange hinausgeschoben worden war. Indessen ganz ohne Erfolg blieb das Vorhaben nicht. Im Verlaufe seiner vielfältigen Erhebungen kam Sch. auf die Entdeckung, dass der italienische Geigenbau von Deutschen begründet worden sei, was er 1872 in der Wiener »Presse« und 1874 in einer eigenen Abhandlung: »Der Geigenbau in Italien und sein deutscher Ursprung« darthat. Ueberdies wurde ihm von dem Generaldirektor Baron Schwarz-Senborn die (bis jetzt nicht vollendete) Aufgabe übertragen, alle aus Anlass der projektirten Specialausstellung gesammelten Erfahrungen in einem Berichte niederzulegen. Im J. 1874 legte er in der kleinen Schrift: »Zwei Briefe über Joh. Jacob Fro-

berger« den Grund zu einer verlässlichen Biographie dieses einst berühmten Tonmeisters. Sch. besitzt eine Collection altitalienischer Bogeninstrumente und in einer reichen Autographen-Sammlung auch eine Partie Musiker-Autographen, unter welchen insbesondere die Beethoven-Autographe (ausser mehreren Briefen die Werke: op. 28, 33, 53, 62, 98 und ein Fragment von op. 130) hervorzuheben sind.

Schebest, Agnes, geboren in Wien am 15. Febr. 1813, kam schon in frühester Jugend an das Hoftheater nach Dresden, wo sie erst als Choristin, dann als Solistin in kleineren Partien thätig war, und wo ihr reiche Gelegenheit wurde, Wilhelmine Schröder-Devrient in ihrer Blüthezeit zu sehen und zu hören. 1833 verliess sie Dresden und nahm ein Engagement in Pest an; sie blieb daselbst bis 1836. Von 1836—1841 gastirte sie auf allen grösseren deutschen Bühnen mit grossem Erfolg, der sie bald den gefeiertsten Sängerinnen anreihte. 1841 zog sie sich, nach ihrer Verheiratung mit dem berühmten Theologen D. F. Strauss, vom Bühnenleben zurück. Ihr künstlerisches Wirken schilderte sie in dem 1857 erschienenen Buche: »Aus dem Leben einer Künstlerin«. Am 22. Decbr. 1869 starb sie zu Stuttgart. Agnes Sch., gleich Johanna Wagner der Schule der Schröder-Devrient angehörend, zeichnete sich vorzugsweise in heroischen Partien durch die Energie und Leidenschaft ihres Spieles aus. Ihre Stimme, ein voller Mezzo-Sopran, war gut geschult.

Schechinger, Johann, Hof-Organist zu München um die Mitte des 16. Jahrhunderts. Er unterrichtete die Kinder Albert V. und erhielt laut vorhandenen Rechnungen »dreissig Florin« jährlich für Stunden auf dem Clavichord. Er veröffentlichte weltliche vierstimmige Gesänge (Nürnberg, 1549, in 4°).

Schechner-Waagen, Nanette, geboren zu München 1806, kam zum Chorpersonal der dortigen italienischen Oper, in welchem sie wirkte, bis beim Gastspiele der Grossini ihr eine kleine Partie zuertheilt wurde, in der sie durch die Schönheit ihrer Stimme so mächtig wirkte, dass die Königin sie sofort zur Ausbildung nach Italien sandte. Nach München zurückgekehrt fand sie zwar in der italienischen Oper reichen Beifall, doch trieben sie Lust und Begabung zur deutschen Oper, in der sie 1825 in Wien mit Glück debutirte. 1827 gastirte sie an der königl. Oper zu Berlin und erregte als Emmeline, Vestalin, Donna Anna, Euryanthe, Rezia u. s. w. den grössten Enthusiasmus. Von nun an trat sie in München, wo sie wieder engagirt wurde, sowie auf ihren Gastspielen fast nur in deutschen Partien auf. 1832 vermählte sie sich mit dem Lithographen und Maler Waagen; leider suchten die ausgezeichnete Künstlerin schwere Krankheiten heim, so dass sie 1835 sich von der Bühne zurückziehen musste. Sie starb in München am 30. April 1860.

Sched, auch Schedius, Paulus Melissus, geboren zu Mederstadt im Würzburgischen am 20. Decbr. 1539; war Professor und Bibliothekar zu Heidelberg; er wurde 1564 vom Kaiser Ferdinand zu Wien zum Poeten gekrönt, lebte zeitweise in Leipzig, Wittenberg und am Würzburgischen Hofe, worauf er grosse Reisen unternahm, in Italien zum Ritter vom goldenen Sporn und römischen Bürger ernannt wurde. 1551 erhielt er in Heidelberg die oben genannten Aemter und starb daselbst am 3. Febr. 1602. Er war in der Musik erfahren und schrieb viele Kirchencompositionen, welche nach einer Zwickauischen Chronik noch 1656 daselbst aufgeführt wurden. Als gedruckt sind bekannt: »*Cantiones* 4 *et* 5 *voc.*« (Wittenberg, 1566, in 4°; Münchener Bibliothek). Ferner ist noch zu erwähnen: »Di Psalmen Davids In Teutische gesangreymen nach Frantzösischer Melodeyen ůnt sylbenart mit sŏnderlichem fleise gebracht von Melisso Samt dem Biblischen texte: auch iglicher psalmen kůrtzem inhalte ůnt gebătlin. Mit Kaiserlicher majestat fraihait auf siben jare 1572«. Am Schluss: »Verfertiget in der Kůrfürstlichen stat Heidelberg bei Michaël Schirat, den 9. herbstmonats 1572«. Das Werk enthält die ersten 50 Psalmen mit Text und Melodien.

Schedlich, David, Componist und Organist an St. Lorenz zu Nürnberg

gegen die Mitte des 17. Jahrhunderts, veröffentlichte ein Werk Instrumentalcompositionen: »Musikalisches Kleeblatt, bestehend in Balletten, Couranten und Sarabanden« (Nürnberg, 1665, in Fol.).

Schedlich, Jakob, deutscher Componist, lebte in den ersten Jahren des 17. Jahrhunderts. Er veröffentlichte: »*Magnificat et intonationes precum vespertinarum* über die acht Kirchentonarten, für vier Stimmen gesetzt« (Leipzig, 1613).

Schefer, Leopold, der treffliche deutsche Lyriker und Novellendichter, geboren am 30. Juli 1784 zu Muskau, ist zugleich auf dem Gebiete der Tonkunst thätig gewesen. Sein Vater, Arzt in Muskau, liess ihm eine sorgfältige Erziehung zu Theil werden. Er war zum Ingenieur bestimmt und erhielt mit acht Kindern Unterricht beim Hofrath Röhder. In Bautzen, wo er das Gymnasium besuchte, ertheilte ihm der bizarre Componist A. Bergt Musikunterricht, der unter andern ein Doppelconcert für zwei zahnkranke Contrabässe componirt hatte. Eine tödtliche Krankheit der Mutter rief Schefer 1808 nach Muskau zurück und hier machte er die Bekanntschaft mit dem Grafen Hermann (später Fürst Pückler-Muskau), die entscheidend für sein ganzes Leben wurde. Mit diesem machte er die Reise durch den Orient 1816—1821. Bei einem längern Aufenthalt in Wien studirte er bei Heidenreich und Salieri Generalbass. Nach der Rückkehr verheiratete sich Sch. (1821 am 7. Novbr.) und lebte als Generalbevollmächtigter des Fürsten Pückler in Muskau. Bei dem Verkauf der Herrschaft war seiner nicht gedacht worden und so verlebte er die letzten Jahre seines Lebens nicht ohne Sorgen, bis ihn der am 16. Febr. 1862 erfolgende Tod denselben enthob. Von seinen Compositionen werden genannt: eine Oper »Sakuntala«, ein Doppelcanon zu vier Chören, ein »Vaterunser« und andere Kirchenstücke, Quartette u. s. w. Seine Compositionen zu einzelnen seiner Lieder erschienen 1812 bei Breitkopf & Härtel in Leipzig.

Scheffer, Heinrich Theophil, geboren 1710 zu Stockholm, wo er sich als Professor der Mathematik auszeichnete. Unter vielen anderen Schriften hat er in den Memoiren der Akademie zu Stockholm (Thl. 10, S. 59) veröffentlicht: »Mathematische Vergleichung zwischen dem natürlichen Verhältnisse der Töne gegen einander in der Musik«.

Scheffer, Paul, deutscher Musiker, wahrscheinlich Schlesier, lebte Anfangs des 17. Jahrhunderts und liess drucken: Lib. 1 und 2 »*Melodiarum biblicarum*«, fünf- und sechsstimmig (Breslau, 1619, in 4°). Zwölf Intraden und Couranten, nebst einem sechsstimmigen Canon (ebendaselbst 1619).

Scheffler, Johann Gottlieb Wilhelm, Orgelbauer aus Brieg, baute 1752 in der reformirten Kirche zu Breslau eine Orgel von 30 Stimmen mit vier Bälgen; ferner zu Klein-Oels bei Brieg ein Werk von 16 Stimmen und zwei Bälgen.

Scheibe, Johann, Orgelbauer zu Leipzig in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, construirte 1715 die schöne Orgel von 54 Stimmen in der Paulinerkirche daselbst, und ebenfalls in Leipzig an der Johanniskirche die Orgel, welche zwar nur 22 Stimmen hat, aber von Joh. Seb. Bach und dem damals berühmten Orgelmacher Zacharias Hildebrand für tadellos erklärt wurde.

Scheibe, Johann Adolph, Sohn des Vorigen, bedeutender Theoretiker, wurde zu Leipzig 1708 geboren. Seine Neigung zur Musik und zum Studium derselben zeigte sich bei ihm von Kindheit an, so dass sein Vater ihn schon vom sechsten Jahre an im Clavierspiel unterrichten liess. Durch die Unvorsichtigkeit eines Arbeiters in der Werkstatt desselben verlor er um diese Zeit ein Auge, studirte aber mit Eifer weiter, bis er 1725 die Universität bezog, um die Rechte zu studiren. Nachdem sein Vater durch Unglücksfälle in seinen Vermögensverhältnissen zurückgekommen war, verliess er jedoch diese Laufbahn, da er glaubte als Musiker früher zur Selbständigkeit gelangen zu können. Er erwartete zunächst eine Organistenstelle zu erlangen, da ihm dies aber, obwohl in seiner Vaterstadt um diese Zeit mehrere derartige Stellen frei wurden, nicht gelang, so ging er 1735 von Leipzig weg, wo er bis dahin

avierunterricht ertheilt hatte. Er besuchte Prag, Gotha und nach einem rzen Aufenthalt in Sondershausen, Hamburg. Hier unternahm er, nachdem deres fehlschlug, die Herausgabe einer Zeitschrift »*Musicus criticus*«, die chentlich erschien. Er fand zwar Anfechtung von Mitzler und Schröter, il er die Mathesis als für die Composition überflüssig erklärte, was ihn aber cht hinderte, rüstig weiter zu schreiben. Nun wendete sich auch sein Schick-l, denn 1740 ernannte ihn der Markgraf von Brandenburg-Culmbach, Friedrich rnst, zu seinem Kapellmeister und 1744 berief ihn der König von Dänemark gleicher Eigenschaft nach Kopenhagen. Im darauffolgenden Jahre veran-ltete er eine neue Ausgabe seines »*Musicus criticus*«, welche mit den Streit-hriften, die er hervorgerufen, vermehrt war.

In seiner Stellung als Kapellmeister verlebte er nun einige glückliche hre, bis Sarti nach Kopenhagen kam, der mit seiner leichten, gefälligen usik ihm, der in der That als Componist wenig Erfindung zeigte, ein so fährlicher Rival wurde, dass er sogar 1758 aus seiner Stellung zurücktreten usste. Er erhielt jedoch eine Pension von 400 Thalern. Nachdem er den aktstock niedergelegt hatte, beschäftigte er sich aufs Neue mit schriftstelle-schen, musikwissenschaftlichen Arbeiten und hat sich auf diesem Gebiete einen amen gemacht. Schon in seinem »*Musicus criticus*« (Hamburg, 1737—1738, 68 Nummern erschienen) sind vortreffliche Ideen zu finden. Was Gluck in iner Vorrede zur »Alceste« von der Ouverture schreibt: dass sie den Inhalt r Oper darlegen soll, hat 30 Jahre früher Scheibe auch verlangt, und ist hon hier, ebenso in seinen anderen Arbeiten, als scharfsinniger und geist-icher Forscher zu bezeichnen. Eine seiner besten Arbeiten ist »Abhandlung m Ursprunge und Alter der Musik, insonderheit der Vocalmusik« (Altona, 754, in 8°, 107 S. und eine kritische Vorrede von 70 Seiten). Ferner: »Ab-ndlung von den musikalischen Intervallen und Geschlechtern« (Hamburg, 739, in 8°, 114 S.). »Abhandlung über das Recitativ« (Bibliothek der Künste nd Wissenschaften, Thl. 2, S. 209—268 und Thl. 12, S. 217—266). »Ueber e musikalische Composition«, ein Werk, das auf vier Bände berechnet war, ber welches aber der Tod ihn abrief. Es erschien nur ein Theil (Leipzig, hwickert, 1773, in 4°, 600 Seiten). In diesem ersten Theile sind behandelt: e Intervalle der drei- und vierstimmigen Harmonie, die Tonarten, Modulation, akt, der Rhythmus. Auch eine Auseinandersetzung des Rameau'schen Systems; nd eine interessante Vergleichung der modernen Tonarten mit dem Modus der ten Kirchentonarten enthält das Werk. »*Compendium Musices theorico-practicum*«, s Manuscript dieser Arbeit, welches die nothwendigsten Regeln der Compo-tion enthält, ist nicht veröffentlicht worden, und wahrscheinlich von Scheibe r seine eigenen Schüler benutzt worden; es befindet sich im Besitz des errn Karl Becker in Leipzig und besteht aus dreissig Blättern. Unter seinen mpositionen, die Manuscript blieben, befinden sich gegen 150 Kirchenmusik-icke, ebensoviel Flötenconcerte, mehr als 30 Violinconcerte, 70 Sinfonien, avier-Trios und -Solos, italienische und deutsche Cantaten. Scheibe starb Jahre alt im April 1776 in Kopenhagen.

Scheible, Gottfried Ephraim, geboren zu Breslau 1696, studirte an r Universität Leipzig Theologie. 1736 wurde er Professor am Elisabethanum Breslau; in dieser Stadt starb er 1759. Er hinterliess einige sehr gute hriften, wie: »Zufällige Gedanken über die Kirchenmusik« (Frankfurt und ipzig, 1721, in 4°), sein erstes Opus, welches er, 25 Jahr alt, veröffentlichte. n zwar sehr kurzes, aber inhaltreiches Schriftchen von ihm ist »Die Ge-hichte der Kirchenmusik alter und neuer Zeiten« (Breslau, 1738, in 8°, Seiten). Ferner: »Musikalisch-poetisch andächtige Betrachtungen über die nn- und Feiertags-Evangelia« (Breslau, Korn, 1726, in 8°; zweite Auflage, id. 1738, in 8°). In Oels, ohne Datum, erschien von Scheible: »Die Musik r den protestantischen Kirchengebrauch des ganzes Jahres, bestehend in zwei-immigen Gesängen mit Begleitung von zwei Violinen, *Bass continuo* und Orgel«.

Scheibler, Johann Heinrich, Seidenfabrikant zu Crefeld bei Düsseldorf, hat sich durch resultatvolle Untersuchungen auf physikalisch-musikalischem Gebiet einen Namen gemacht. Er ist am 11. Novbr. 1777 zu Montjoie im Regierungsbezirk Aachen geboren und verlebte dort die Kinderjahre. Mit guten Kenntnissen ausgerüstet, die er durch Reisen erweiterte, liess er sich in Crefeld nieder und gründete dort eine Seiden-Manufactur. Die Mussestunden, welche ihm seine Verhältnisse gestatteten, füllte er meist mit physikalischen Forschungen aus. Er starb daselbst am 20. Novbr. 1837. Das Vorspiel seiner spätern wichtigeren Erforschungen waren Untersuchungen, die sich zunächst auf die bessere Theilung des Griffbretts an der Guitarre durch gleichmässige Temperatur erstreckten. Seine ferneren Untersuchungen richteten sich nun darauf, den Beweis zu führen, dass die Tasteninstrumente durch die gleichmässige Temperatur gestimmt werden müssen und er suchte für diese Stimmung der Instrumente nach den besten Hülfsmitteln. Das Resultat seiner Beobachtungen und die Ergebnisse legt er in einer Schrift nieder: »Der physikalische und musikalische Tonmesser, welcher durch den Pendel dem Auge sichtbar, die absoluten Vibrationen der Töne, sowie die schärfste Genauigkeit gleichschwebender und mathematischer Accorde beweist u. s. w.« (Essen, Bädecker, 1834, in 8°, 80 S.). »Anleitung die Orgel vermittelst der Stoesse (vulgo Schwebungen) und des Metronoms correct, gleichschwebend zu stimmen« (Crefeld, C. M. Schüller, 1834, in 8°). »Ueber mathematische Stimmung, Temperaturen und Orgelbaustimmung nach Vibrationsdifferenzen der Stoesse« (1835, in 8°). »Mittheilung über das Wesentliche des musikalischen und physikalischen Tonmessers« (ibid. 1835). »Schriften über musikalische und physikalische Tonmessung und deren Anwendung auf Pianoforte und Orgelstimmung« (Crefeld, 1838, in 8°). 1836 reiste Sch. nach Paris und wünschte die Gelehrten Savart und Cagniard de la Tour über die Ergebnisse seiner Forschungen zu informiren, was ihm aber nicht gelang. Er kehrte entmuthigt nach Deutschland zurück. Töpfer hat die Methode klar und praktisch dargelegt in: »Die Scheibler'sche Stimmmethode, leicht fasslich erklärt und auf eine neue Art angewendet« (Erfurt, Körner, 1842, in 8°, 48 S.). Der Scheibler'sche Tonometer (Tonmesser) besteht aus einer Reihe von 56 Stimmgabeln, welche die Octave von *a* bis a^1 (also von 440 bis 880) einfache Schwingungen umfassten und immer um 8 einfache Schwingungen verschieden war. Zwei auf einander folgende Gabeln lassen immer 4 Schwebungen in der Secunde hören; beobachtet man nun die Schwebungen der Gabeln des ganzen Apparats, so muss man einen Totalunterschied von 220 Schwebungen oder 440 einfachen Schwingungen finden. Durch Ausfeilen und Abfeilen wird in dieser Weise jede Gabel genau gestimmt und mit Hilfe derselben kann nun jeder innerhalb der Octave liegende Ton gestimmt werden. Die ausserhalb der Octave des Tonometers liegenden Töne werden durch Procuratur, vermittelst der Hilfsgabel gestimmt.

Scheid, Johann Friedrich, geboren zu Frankfurt a. M. gegen 1719, studirte an der Universität Strassburg die Rechte und liess 1719 eine Dissertation über Verfassung, Rechte und Gemeinschaft der Spielleute drucken: »*Dissertatio inauguralis de Jure in musicos singulari, Germ.* Dienste und Obrigkeit der Spielleuth, *Rappolsteinensi comitatui annexo quam solo Deo praeside, auctoritate amplissimae facultatis juridicae Argentoratensis, pro licentia summos in utroque jure honores et privilegia doctoralia rite consequendi solemniter defendit Jo. Fr. Scheid* u. s. w.« Eine zweite Auflage (Jena, 1738) hat den einfacheren Titel: »*Jo. Frederic Scheid Dissertatio de Jure in musicis singulari, German.* Dienste und Obrigkeit der Spielleuth, *Rappolsteinensis* (Grafschaft Ripeaupierre im Elsass) *comitatui annexo*, in 4°, 72 S.

Scheide heisst bei der Posaune das gewundene Rohr, welches über die sogenannten Stangen gezogen ist und auf- und niedergeschoben werden kann. Hierdurch werden die Stangen gewissermaassen verlängert oder verkürzt, damit

zugleich die klingende Luftsäule, und so sind sämmtliche Töne der chromatischen Tonleiter zu erzeugen.

Scheiden oder Kammern bei der Orgel sind Holzleisten mit kammartigen Einschnitten. Sie werden im Innern der Orgel befestigt. In die Einschnitte legt man dann die Abstracten, um auf diese Weise beim schnellen Spiel das Schlottern oder Ueberwerfen derselben zu verhindern.

Scheidemann, David, Organist der Michaelskirche zu Hamburg ums Jahr 1585, hat mehrere Melodien des Luther'schen Gesangbuches vierstimmig gesetzt, welche mit abgedruckt wurden in dem jetzt seltenen Buche: »Melodeyen Gesangbuch darinn D. Luthers und ander Christen gebräuchlichsten Gesenge ihren gewoehnlichen Melodeyen nach durch Hieronymum Praetorium, Joachimum Deckerum, Jacobum Praetorium, Davidem Scheidemanum, Musicis und verordneten Organisten in den vier Stimmen übergesetzt, begriffen sindt« (Hamburg, Samuel Rudinger, 1604, klein in 8°, 411 S.).

Scheidemann, Heinrich, berühmter Organist, wurde 1600 zu Hamburg als der Sohn von Johann Scheidmann, gleichfalls Organist (an der Katharinenkirche in Hamburg), geboren. Von seinem Vater vorgebildet, wurde er, 16 Jahr alt, nach Amsterdam geschickt, und zwar, in Rücksicht auf seine Begabung, auf Kosten der Kirchenverwaltung. Er erfüllte alle Voraussetzungen, und nahm 1625 als einer der tüchtigsten Orgelvirtuosen den Platz seines Vaters an der Katharinenkirche ein. Er starb 1694 und hinterliess eine Sammlung schöner Präludien für die Orgel, welche aus dem Besitz des Organisten Westphal in Schwerin, in den von Fétis übergingen. Choralmelodien von ihm befinden sich auch in dem Hamburger Gesangbuch und in den von Rist 1652 zu Hamburg veröffentlichten Gesängen.

Scheidhauer, Christoph, Orgelbauer, lebte zu Breslau um die Mitte des 18. Jahrhunderts, baute eine Orgel von 23 Registern für die evangelische Kirche in Wüstewaltersdorf und eine andere von 14 Registern zu Breslau 1743.

Scheidler, Johann David, Violoncellist und Kammermusiker des Herzogs von Gotha, geboren 1748, starb in Gotha am 20. Octbr. 1802. Er veröffentlichte in Leipzig 1779 und 1787 eine Serie kleiner Clavierstücke. In Wien lebte gegen 1820 ein Guitarrist desselben Namens, der viel für sein Instrument componirte.

Scheidler, Sophie Elisabeth Susanne, geborne Preysing, geboren zu Gotha, debutirte daselbst 1776, und wurde später herzogliche Kammersängerin; ihre Stimme galt als unvergleichlich.

Scheidt, Samuel, einer der drei berühmten »S« (Scheidt, Schein, Schütz) des 17. Jahrhunderts, ist zu Halle an der Saale 1587 geboren. Ueber seinen Bildungsgang ist wenig bekannt geworden. Nach Mattheson (»Ehrenpforte«, p. 331) wäre er ein Schüler Peter Swelinck's, des berühmten Orgelmeisters. Er wurde in Halle Organist an der Moritzkirche lebte dann mehrere Jahre in Hamburg, ging aber wieder nach Halle zurück, wo er am 14. März 1654 starb. Er hatte eine ansehnliche Summe seiner Kirche zur Errichtung einer neuen Orgel testamentarisch vermacht. Scheidt zählte zu den grössten Orgelspielern seiner Zeit und mit seinen Compositionen für Orgel half er den neuen Orgelstil künstlerisch begründen. Bis zum Beginn des 17. Jahrhunderts war der Orgelstil vom Instrumentalstil noch sehr wenig geschieden, Vocalsätze wurden treu auf die Orgel übertragen. Allmälig begann man dann mit Diminuiren und Coloriren (s. d. und Orchesterstil), aus dem sich dann ein eigenthümlicher Instrumentalstil entwickelte. Schon die 1620 zu Hamburg von Scheidt herausgegebenen »*Cantiones sacrae octo vocum*« enthalten Tonsätze, in denen Choralmelodien vielmehr in der Weise des neuen, in grösserer Beweglichkeit ausgeführten Orgelstils, als des alten Vocalstils fugirt werden. Ganz und ausschliesslich ist diese Weise erst in einem vier Jahre später erschienenen Werke durchgeführt, in: *Tabulatura nova. Cantiones variationes Psalmorum, Fantasiarum Cantilenarum, Passamezzo et Canones aliquot; in Gratiam Organistorum adornata*

a Samuelo Scheidt Hallense« (Hamburg, bei Hering, 1624). Die kurze Vorrede »An den gutherzigen Musikverständigen Leser« und »An den Organisten«, geben mancherlei interessante Aufklärungen über die damalige Praxis im Allgemeinen. Am Schluss des ganzen Werkes aber bringt er eine sehr ausführliche Anleitung über die Ausführung der Orgelsätze, aus der sich deutlich die ganze Instrumentalpraxis jener Zeit erkennen lässt. Nur an einzelnen, besonders dazu geeigneten Stellen versuchen die Instrumentisten die schwerfälligen harmonischen Massen aufzulösen und indem dann die Theorie wiederum dies in bestimmte Formeln fasst, wird diese mehr improvisirende Praxis nach einem bestimmten Ziele gewendet. Die *Tabulatura nova* von Scheidt enthält weltliche und geistliche Lieder und Tänze in der angegebenen Weise für die Orgel bearbeitet. Die letzteren sind wohl nur für den Hausgebrauch bestimmt, Hausorgeln waren ziemlich weit verbreitet. In seinen Choralbearbeitungen gewinnt Scheidt namentlich dadurch höhere Bedeutung als seine Vorgänger, dass er sich wieder den künstlichern Formen des Contrapunkts anschliesst. Die Choralmelodien »Wir glauben all an einen Gott«, »Vater unser im Himmelreich«, »Warum betrübst du dich mein Herz«, »Da Jesus an dem Kreuze stund«, »Ich rief zu dir Herr Jesu Christ«, »Herzlich lieb hab' ich dich o Herr«, »Christ lag in Todesbanden«, »Gelobet seist du Jesus Christ«, wie die Melodien der lateinischen Gesänge: »*Christe lux es et dies*«, »*Veni redemptor gentium*«, »*A solis ortus cardine*«, »*Vita sanctorum decus angelorum*«, »*Veni creator spiritus*«, »*O lux beata Trinitas*«, oder die Melodien von Volksliedern, wie: »Weh' Windchen, weh'«, »Ach du feiner Reuter«; die Passamezze, Couranten und Allemanden werden von ihm figurirt, zwar immer in Rücksicht, aber nicht mehr unter der ausschliesslichen Herrschaft ihrer harmonischen Grundlage. Indem er sich der Form der Variation zuwendete, wurde er zu einer grössern Planmässigkeit gedrängt. Die meisten der angegebenen Melodien sind in mehrfachen Bearbeitungen vorhanden. Bei der Bearbeitung der Choralmelodien namentlich wendet er fast alle Formen des doppelten und einfachen Contrapunkts an und besonders dadurch gewinnt er die grössere Bedeutung, wie seine Vorgänger, damit führte er die freiere Praxis auf die Formen zurück, in denen allein der Inhalt zu wirklich künstlerischer Darstellung gelangen konnte. Bei den Bearbeitungen der Lieder und Tänze aber wird wiederum die geschlossene strenge Form derselben für ihn und den neuen Orgelstil hochbedeutsam. Bei dem grössten Figurenreichthum hält er doch die ursprüngliche Liedform streng fest und so bahnte er die formelle Gestaltung auch dieses freien Figurenwerks an, so dass dies bald zu selbständigen Instrumentalformen zusammengefügt werden kann. Proben von Scheidt's Compositionen theilt Reissmann in seiner »Musikgeschichte« mit (Band II, pag. 233 ff. und Notenbeilage No. 38).

Scheiffelhut, Jakob, deutscher Musiker, geboren in Baiern, war in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts Musikus an der S. Annenkirche zu Augsburg. Er veröffentlichte: »Lieblicher Frühling«, Sammlung von Allemanden, Couranten u. s. w. für zwei Violinen, Viola und Bass (Augsburg, 1685, in 4°). »Musikalisches Kleeblatt«, Sammlung von Märschen, Arien, Rondos, Lourrés etc. für zwei Violinen und Bass (Augsburg, 1711, in 4°).

Schein, Johann Herrmann, vortrefflicher deutscher Componist des 16. Jahrhunderts, geboren zu Grünhain in Sachsen am 29. Jan. 1586, war sehr jung als sein Vater, Pastor dieses Ortes, starb. Seine Mutter brachte ihn bald darauf nach Dresden, wo ihm durch den Oberhofprediger Polycarp Leyser sofort Aufnahme als Discantist in die kurfürstl. Kapelle verschafft wurde. Vier Jahre später, im Mai 1603, kam er als Alumnus nach Schulpforte und bezog dann die Universität Leipzig. Von hier aus folgte er 1613 einem Rufe des Herzogs Johann Ernst als Hofkapellmeister nach Weimar, kehrte aber zwei Jahre später wieder nach Leipzig zurück, um die durch den Tod des berühmten Cantors Sethus Calvisius daselbst freigewordene Stelle einzunehmen.

Er starb 1630 erst 43 Jahr alt. Von seinen Compositionen sind gedruckt: 1) »Venus-Kränzlein oder weltliche Lieder mit fünf Stimmen neben etlichen Intraden, Galliarden etc.« (Leipzig, 1609, in 4°). 2) Concerte für vier Stimmen (ebend. 1612, in 4°). 3) »*Cymbalum Sionium*«, aus 30 halb deutschen und halb lateinischen mit 5, 6, 8, 10, 12 Stimmen gesetzten Cantionibus bestehend (Leipzig, 1615). 4) »*Banchetto Musicale*«, newer anmuthiger Paduanen, Gagliarden, Courrenten und Allemanden mit fünf Stimmen (Leipzig, 1617 in 4°). 5) »*Opellae novae*«, I. Theil, oder geistliche Concerte von drei, vier und fünf Stimmen (Leipzig, 1618). Zweite Auflage (ebend. 1627). 6) »*Musica Boscareccia*«, Waldliedlein, uff italianische, villanellische Invention mit drei Stimmen« (Leipzig, 1621, in 4°: zweiter Abdruck in Frankfurt ohne Datum). 7) »Israels Brünnlein«, auserlesene Sprüchlein von 5 und 6 Stimmen, sampt den Generalbass auff Madrigalisch Manier componirt (Frankfurt, 1623). 8) »*Opellae novae*«, II. Theil, oder geistliche Concerten von drei, vier, fünf und sechs Stimmen Freiberg und Leipzig, 1626, in 4°; enthält 27 teutsche und 5 lateinische Gesänge). 9) *Cantional* oder Gesangbuch Augsburgischer Confession, in welchem Herrn Dr. Lutheri und anderer frommer Christen, auch des Autoris eigene Lieder und Psalmen, sammt etlichen Hymnis und Gebetlein, so in Chur und Fürstenthümern Sachsen, insonderheit aber in beiden Kirchen und Gemeinen allhier zu Leipzig gebräuchlich (Leipzig, 1627). Schein ist der Componist folgender Choralmelodien: »Also heilig ist der Tag«, »Wer Gott vertraut«, »Machs mit mir Gott nach deiner Güt«, »Ach Herr mich armen Sünder«. Zu dem letzten hat er auch den Text gemacht. In Hausmanns Bücherverzeichniss findet sich, als von Schein stammend, ein Manuscript: »*Manuductio ad musicam poeticam*«. Direkt fördernd wurde Schein für die Entwickelung des Kunstliedes. Er gehörte zu jenen deutschen Meistern, welche die italienische Gesangsweise der deutschen zu vermitteln suchten und er that dies so, dass er deutsch blieb im echten Sinne des Worts. Besonders gilt dies von seinem »Waldliedlein«. Die Bezeichnung: auf italienische Villanellische Invention heisst hier nicht, dass der Meister die Villanellen habe nachahmen wollen. Die Melodien sind echt deutsch, aber sie treiben unter dem Einfluss jener italienischen Gesangsweise hervor, welche nach grösserer Süsse und Gewalt der Melodie strebt, durch die der Ausdruck der lyrischen Stimmung bedeutend gesteigert erscheint. Schein half damit wesentlich den neuen Liederfrühling vorbereiten, der freilich erst beinahe 200 Jahre später so wunderreich hereinbrechen sollte.

Scheinaccord, s. Quasiaccord.

Scheinlein, Johann Michael, Geigenmacher zu Langenfeld, geboren daselbst 1751, wurde von seinem Vater (s. unten) früh in der Kunstfertigkeit des Geigenmachens unterwiesen; er erwählte gleich seinem Vater die »Jacob Steiner'schen« Geigen zum Vorbild seiner Arbeiten.

Scheinlein, Matthäus Friedrich, der Vater des Vorigen, geboren zu Langenfeld in Franken, war Violinist und Harfenist und beschäftigte sich auch mit der Anfertigung von Instrumenten und war als Verfertiger der sogenannten »Davidsharfen« sehr geschätzt. Ausbesserungen und Reparaturen, die er Gelegenheit fand an alten Violinen vorzunehmen, vermehrten immer mehr sein Interesse, die Bauart dieser Instrumente genau kennen zu lernen, und er wanderte deshalb nicht einmal, sondern wiederholt nach Tirol, in das Land der Geigenmacher, um sich Rath zu holen. Seine erste Geige, nach Art der Steiner'schen verfertigt, gab er 1755 in den Handel. Er starb zu Langenfeld 1771.

Scheinpflug, Christian Gotthelf, wurde 1722 geboren, kam zuerst als Tenorsänger an die fürstliche Kapelle zu Rudolstadt, übernahm später daselbst das Kapellmeisteramt und machte sich auch als Componist bekannt, so durch zwei Jahrgänge Kirchenstücke, wovon der zweite nicht vollendet ist, und die Oper »*Mithridate*«, aufgeführt zu Rudolstadt am 5. Mai 1754.

Scheitholt war ein altes, unvollkommenes Citherinstrument, das nach M.

Prätorius' Worten (»*Synt. mus.*«, II, 54) »billig unter die Lumpen-Instrumente« referirt werden sollte. Seinem Aeusseren nach einem Scheit Holz sehr ähnlich, besteht es aus einem rechtwinkeligen Resonanzkasten, der (wie das Trumscheit) aus vier oder auch drei schmalen und langen Bretchen zusammengesetzt und oben mit einem Kragen und Wirbelkasten versehen ist, in welchen die drei oder vier Metallsaiten hineinlaufen. Auf dem Resonanzkasten sind Bünde von Messingdraht eingeschlagen, auf denen mittelst eines Stäbchens die klingenden Theile der Saiten abgegrenzt werden, während der Daumen der rechten Hand darüber hinschrumpt. Drei Saiten sind in *unisono* gestimmt, eine von ihnen kann aber durch ein auf $^2/_3$ der Länge angebrachtes Häkchen niedergezwungen werden, so dass sie eine Quint höher klingt. Die vierte Saite kann um eine Octav höher gestimmt sein. Abbildung bei Prätorius II, Taf. 21, Fig. 8. Ob das Instrument auch in andern Ländern vorgekommen und wie es dort geheissen, ist nicht ermittelt. Sollte es vielleicht gar die vielgenannte und nicht erkannte *Sambuca* (s. d.) gewesen sein?

Schelble, Johann Nepomuck, Gründer des Cäcilien-Vereins zu Frankfurt a/M., ist am 16. Mai 1789 zu Höffingen im Schwarzwalde geboren, er war Tenorist und Hofsänger in Stuttgart und von Weisse und dem berühmten Krebs daselbst ausgebildet, so dass er 1812 mit Erfolg auftrat. Nachdem er als Sänger Wien und Berlin besucht hatte, nahm er in Frankfurt a/M. ein Engagement an, beschloss aber gegen 1819 diese Laufbahn und lebte von da an als geschätzter Gesanglehrer und Dirigent des von ihm in demselben Jahre gegründeten Vereins in dieser Stadt bis an seinen Tod. Einige Chöre, Cantaten und Romanzen seiner Composition wurden auch in weiten Kreisen bekannt. 1837 veranlasste ihn Kränklichkeit zu einer Reise nach seinem Geburtsort, während welcher Felix Mendelssohn, der ihn sehr hoch schätzte, ihn als Dirigent des Vereins vertrat. Schelble starb am 7. August desselben Jahres, den Ruf eines in der Wirksamkeit für die Kunst schätzenswerthen Mannes hinterlassend, Es erschien ein kleines Schriftchen über ihn von Weissmann: »Joh. Nep. Schelble, Direktor des Cäcilienvereins zu Frankfurt a/M.« (Frankfurt, 1838, in 8°).

Schelhammer, Günther Christoph, Dr., Sohn eines Professors der Medicin in Jena, geboren daselbst am 13. März 1649. Er studirte in Leipzig Medicin, machte grosse Reisen, erhielt dann nacheinander Professuren in Helmstädt, Jena, Kiel, wo er am 11. Januar 1716 starb. Seine wissenschaftliche Abhandlung: »*Dissertatio inauguralis medica de voce ejusque affectibus*« erschien Helmstadt 1677 in 4°; eine zweite: »*De auditu*« Lugduni-Batavorum 1684 in 8°.

Schelius, Jacob, Cantor zu Eisfeld im Herzogthum Sachsen-Meiningen, geboren in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Von ihm ist vorhanden: »Christlicher Wunsch und Segen, aus dem 121. Psalm genommen und mit sechs Stimmen componirt« (Eisfeld, 1618, in 4°).

Schelle, Johann, Cantor und Musikdirektor an der Thomasschule zu Leipzig, ist zu Geisingen im Meissen'schen, wo sein Vater ebenfalls Cantor war, geboren. Er befand sich eine Zeit lang als Chorknabe in der kurfürstl. Kapelle in Dresden, kam dann nach Wolfenbüttel und nach Leipzig, wo Gerhard Preisens ihm Kost und Wohnung gewährte. In Eilenburg erhielt er seine erste Anstellung als Cantor, bis er in derselben Eigenschaft an die Thomasschule nach Leipzig kam, wo er 1700 oder 1701 als der Vorgänger Kuhnau's starb. Von seinen vielen Compositionen ist nur gedruckt: »Melodien zu Joachim Feller's andächtigen Studenten«.

Schellen nennt man a) kleine Glocken oder Klingeln, b) hohle, runde Körper von getriebenem Messing- oder Silberblech, meist aber aus sogenanntem Glockengut, in denen ein Kügelchen von Eisen sich befindet, das beim Schütteln an die Seitenwände der Schelle anschlägt und diese hell klingen macht. Jede Schelle besteht aus zwei Halbkugeln, welche am Rande zusammengelöthet sind; die eine Hälfte hat einen langen, schmalen Ausschnitt, damit der Ton heller

erde. An der oberen Hälfte ist eine Oese, um die Schelle an einen andern Gegenstand befestigen zu können. Jetzt werden die Schellen nur noch zur Besetzung an Pferdegeschirren benutzt, und heissen viele auf einem Leder befestigte Schellen dann ein Schellengeläute, das man neuerdings scherzhaft und tonmalend in Tänzen, z. B. im Schlittenfahrt-Galopp verwendet. Im Mittelalter waren Schellen an Kleidern ein Zeichen der Pracht und im 11.—14. Jahrhundert bei Männern und Weibern ein Theil des Schmuckes; man trug Schellen an Panzern, Wehrgehängen, Staatskleidern u. s. w., die Weiber am Gürtel, an Schuhen, wie man sie noch in Indien trägt. Später kamen die Schellen meist nur an Narrenkappen vor. — In Persien war ehemals die Kleidung des Königs mit Schellen besetzt; man ahmte die Sitte selbst in Rom nach, trug aber Schellen blos noch an dem Gürtel. — Einen wesentlichen Theil der Verzierung machten Schellen am Rock des Hohenpriesters bei den Juden aus; hier waren sie rings an den Saum des Kleides abwechselnd mit rothen Troddeln besetzt. Die Schellen, welche zur Tempelmusik der Juden gehörten und besonders bei feierlicher Abholung der Bundeslade angewendet wurden, hält man für kleine Becken. Der priesterliche Gebrauch von Schellen bei den Juden ging aufs Christenthum über, denn auch beim Messopfer der katholischen Priester hört man am Altar Schellen erklingen, die von knieenden Knaben geschüttelt werden. Auf dieses Klingelwerk bezieht sich eine Strophe im alten Kirchenlied »*In dulci jubilo*«, wo es heisst:

Ubi sunt gaudia?
Nirgends mehr denn da,
Wo die Engel singen,
Nova cantica
Und die Schellen klingen
In regis curia.
Eia, wär'n wir da!

Schellenbaum nennt man das Klingelinstrument der Janitscharenmusik, das mit seinen zahlreichen Glöckchen dazu dient, den pompösen Märschen der Militärmusik noch mehr Prunk zu verleihen, und auch Mahometsfahne und Halbmond (s. d.), auch *chapeau chinois* oder *pavillon chinois* heisst.

Schellencymbel, ein veraltetes Instrument von ziemlich derselben Beschaffenheit und Wirkung wie die Glockencymbeln, nur mit dem Unterschied, dass statt der Glocken oder Metallplatten abgestimmte Schellen an einem Gestell befestigt sind, die mit metallenen Stäben geschlagen wurden. Abbildung giebt Printz, »Historische Beschreibung der Sing- und Klingkunst«, 1690. Iconism. I F. Schon die alten Hebräer hatten das Instrument unter dem Namen Tseltselim (s. d.), wurde aber nicht im Tempel gebraucht. Das King der Chinesen ist ein ähnliches Schlagwerk aus abgestimmten, aneinander gereihten Metallplatten. Vergl. auch den Artikel Cymbalum.

Schellenberg, Hermann, Organist der Johannes-Kirche zu Leipzig, in dieser Stadt am 10. Novbr. 1816 geboren, liess sich in Leipzig und andern sächsischen Städten mit Beifall hören. Von seinen Compositionen sind veröffentlicht: »*Toccate-étude pour l'orgue*« (Leipzig, Breitkopf & Härtel). »130 Psalm für Solo, Chor und Orgel« (ibid.). »Fantasie und Fuge für drei Claviere«, op. 1 (Erfurt, Körner). »Lieder mit Clavierbegleitung«, op. 5 (Breitkopf & Härtel) u. s. w.

Scheller, Jacob, talentvoller Violinist, war zu Schettal unweit Rakwitz in Böhmen am 16. Mai 1759 geboren. Anfangs für den geistlichen Stand bestimmt und deshalb in einem Prager Jesuitenkloster erzogen, trieb ihn seine musikalische Begabung, ganz sich der Musik zu widmen. Er studirte in Wien, München und Mannheim; an dem letzteren Orte erhielt er auch einigen Compositionsunterricht vom Abt Vogler. Er wählte aber das Violinspiel zu seinem Hauptstudium. Nach einer Reise durch die Schweiz und Italien und einem längeren Aufenthalt in Paris, wo er mit Viotti und St. Georg bekannt wurde,

trat er als Concertmeister in die Kapelle des Herzogs von Würtemberg in Mömpelgard. Nach einem siebenjährigen Aufenthalt in der Nähe dieses kunstliebenden Prinzen löste sich die Kapelle auf, als derselbe beim Einrücken französischer Truppen fliehen musste. Die Fertigkeit Scheller's wird als ganz erstaunlich gerühmt, so spielte er 1794 in Sondershausen in einem Violinconcert von Hoffmeister den ganzen ersten Satz des Rondo in Flageoletttönen auf das Vollkommenste, setzte überdem seine Zuhörer durch allerlei hinein gewobene schwierige Läufe, Octavengriffe und Verzierungen in das höchste Erstaunen. Gerber (»Tonkünstler-Lexikon«, Theil III, S. 47) erzählt ebenfalls von seiner Kunstfertigkeit, die sich auch ab und zu in der Ausführung von Gaukler-stückchen gefiel. Er schraubte seinen Bogen ab und spielte, während die Haare über den Saiten und der Bogen unter dem Boden der Geige angebracht war, eine Reihe wohlgewählter Accorde auf allen vier Saiten zugleich. Ein andres Mal bei einem Concerte, welches an einem sehr heissen Tage stattfand, fing seine Geige gleich beim Beginne seines Spieles an, bedeutend herunterzugehen, er wusste sich jedoch durch seine Sicherheit auf dem Griffbret während des ganzen Concertstücks mit dem Orchester in einer Stimmung zu erhalten, obwohl nach Beendigung desselben seine Violine eine ganze Terz tiefer stand. Zu dieser Zeit war der äusserst begabte Künstler indess bereits der Trunksucht verfallen, die ihn mit der Zeit völlig ruinirte, so dass er bald kein eigenes Instrument mehr besass. Er scheint im Elend verkommen zu sein.

Schelwig, Samuel, Professor der Theologie, Bibliothekar und Gymnasial-Rektor zu Danzig, wurde 1646 zu polnisch Lissa geboren, war Pastor zu Thorn und starb zu Danzig am 18. Juni 1715. Man hat von ihm eine Abhandlung: »*Disputatio de musico*« (Thorn, 1671, 4°).

Schemel, Georg Christoph, Cantor zu Zeitz, lebte um die Mitte des 18. Jahrhunderts. Er veröffentlichte ein Choralbuch, welches 954 Melodien für den evangelischen Kirchengebrauch enthält, unter dem Titel: »Musikalisches Gesangbuch, darinnen neunhundertvierundfünfzig geistliche, sowohl alte, als neue Lieder und Arien mit wohlgesetzten Melodien im Diskant und Bass befindlich sind« (Leipzig, 1736, in 4°).

Schenck, Johann Georg, Hoforgelbauer und Instrumentenmacher zu Weimar, geboren zu Ostheim im Oberlande 1760, war Schüler des berühmten Stein in Augsburg und erwarb sich bald Ruf als Clavierbauer. Im J. 1800 stellte er ein tafelförmiges Pianoforte einer neuen Construktion her. Bei demselben konnte der Ton »entfernt und herbeikommend« dargestellt werden, auch konnte es »Echo geben«, die übrigen Veränderungen im Tone kommen denen gleich, welche auf einem gewöhnlichen Pianoforte hervorgebracht werden können. Die Mechanik weicht aber in vielen Stücken von der gebräuchlichen Art ab, z. B. läuft der Resonanzboden über das ganze Instrument. Diese Instrumente waren $4^1/_2$ Octave (3 Fuss 8 Zoll lang), auch fünf Octaven, sie kosteten 14 — 21 Friedrichsd'or. Eine ausführliche Beschreibung findet sich im »Wiener Mode-Journal«, Mai 1800, S. 263—267. Die Idee dieser Construktion hatte schon 1782 Hildebrand; Pfeiffer und Petzold in Paris wandten sie einige Jahre später mit wesentlichen Verbesserungen an.

Schenck, Johann, Virtuos auf der *Viola di Gamba*, befand sich als Musiker gegen Ende des 17. Jahrhunderts im Dienste des Kurfürsten von der Pfalz, später ging er nach Amsterdam, wo er die folgenden Compositionen veröffentlichte: »Sang-Arien van *Opera* van *Ceres en Bacchus*«, op. 1 »Konst-Oeffeningen, fünfzehn Sonaten für Bassviola und Bass continuo«, op. 2 (Amsterdam, 1688). »*Scherzi musicali per la viola di gamba con basso continuo ad libitum*«, op 6 (ibid., in Fol. obl.). »*Dixhuit sonates a violon seul et basso continuo*«, op. 7 (ibid. 1693, in Fol.). »*La Ninfa del Reno contenant douze sonates pour basso de viola composées de préludes, allemandes, sarabandes, etc.*«, op. 8. »*L'echo du Danube des Sonates pour basso de viola et basso continuo*«, op. 9. »*Les bizareries du goût*« enthält zwölf Sonaten für Bassviola und Bass continuo, op. 10.

Vielleicht ist Schenk der Bruder des 1700 zu Amsterdam lebenden Kupferstechers Peter Schenk aus Elberfeld, wenigstens ist sein Bildniss, in ganzer Figur, die *Viola di Gamba* spielend, in Kupfer gestochen vorhanden; auch auf dem Titelblatte eines seiner Werke befindet sich dasselbe. Mattheson (»Der Musikalische Patriot«, S. 318) sagt von ihm: man habe ihn zu Amsterdam zum Marktvogt über die Fischer gemacht, weil er eine schöne *Viola di Gamba* gespielt habe. Auf seinem sechsten Werke nennt er sich Kammerkommissarius und Kämmerer des Kurfürsten von der Pfalz.

Schenk, Johann, Componist, geboren zu Neustadt an der Wien in Niederösterreich am 30. Novbr. 1753. Zuerst Chorknabe, wurde er von dem italienischen Sänger Tomaselli im Gesange ausgebildet. Später erhielt er Compositionsunterricht von Stall, noch später von Wagenseil. Haydn und Dittersdorf waren seine Vorbilder, deren Manier er besonders in seinen ersten Arbeiten annahm. 1774 kam er nach Wien und im Januar 1778 wurde seine erste Messe aufgeführt, der bald mehrere andere Kirchensachen folgten, worauf er die Direktion der fürstlich Auerswald'schen Kapelle erhielt. Von besonderem Erfolg war indess seine Wirksamkeit auf dem Gebiete der Volksoper, des volksthümlichen Singspiels. Trotz eines ziemlich arbeitsvollen Lebens gerieth er im Alter in Armuth und starb zu Wien am 29 Decbr. 1836. Seine Opern sind: »Das Singspiel ohne Titel«, im Schikaneder'schen Theater 1790. »Im Finstern ist nicht gut tappen«, im kaiserlichen Theater zu Wien 1791. »Die Weinlese« (Wien, 1791). »Die Weihnacht auf dem Lande« (1792). »Der Erntekranz« (1791). »Achmet und Almanzine« (Wien, 1795). »Der Bettelstudent« (Wien, 1796). »Gesänge zum Sultan Achmet von Iffland« (1797). »Die Jagd von Weisse« (1798). »Der Dorfbarbier«, in Wien und Berlin 1798 mit Beifall aufgeführt. Clavierauszug bei Meyn 1798, auch ein Rondo aus dieser Oper (Offenbach). »Der Fassbinder«, Manuscript bei Traeg. Von diesen hat sich »Der Dorfbarbier« bis in unsere Zeit auf dem Repertoire erhalten.

Schenkel heissen beim Triangel die beiden, vom Grundstabe auslaufenden Seitenstäbe: bei der Orgel an der Windlade die Theile zu beiden Seiten der Cancellen, in denen die Spunde laufen.

Scherbaum, Joseph, Componist, geboren in einem Dorfe bei Cuditz in Böhmen gegen 1690, lebte als Servitermönch im Michaelskloster zu Prag. Seine Compositionen, die in vierstimmigen Instrumentalwerken und sehr geschickt gearbeiteten Kanons bestanden, waren zum grössten Theil in seinem Kloster aufbewahrt, gingen aber meistentheils bei Aufhebung des Klosters St. Michael verloren.

Scherek, Max, am 6. März 1840 in Posen geboren, zeigte früh eine bedeutende Begabung für das Violinspiel. Als er neun Jahre alt war, spielte er bereits mit Hans von Bülow öffentlich Beethoven's *G-dur*-Sonate. Vierzehn Jahre alt ging er nach Leipzig, um auf dem dortigen Conservatorium seine Studien fortzusetzen; er nahm darauf eine Concertmeisterstelle in Hamburg an, ging dann nach Angers als Lehrer an das Conservatorium und später als *Chef d'Orchester* nach San Sebastian in Spanien. Seit einiger Zeit lebt er wieder in seiner Vaterstadt. Scherek hat auch mehrere von seinen Compositionen veröffentlicht.

Scherer, Anton, Archivist zu St. Polten, wo er auch 1791 geboren ist, schrieb: »Abhandlung über Kirchenmusik im Allgemeinen und in ihren einzelnen Theilen, Entstehung und Verbesserung bis auf unsere Zeiten« (St. Polten, bei Lorenz, 1837, in 8°, 106 Seiten mit 36 Seiten Beispielen).

Scherer, Hans, Orgelbauer, welcher in Brandenburg gegen 1540 geboren wurde und im 16. Jahrhundert wohlrenommirt war. Er baute 1576 zu Bernau die Orgel von fünfunddreissig Registern, zwei Clavieren und Pedal, ebenso 1580 die zu Stendal in der Frauenkirche von neunzehn Registern. Die Dispositionen dieser Instrumente findet man »*Syntagma musicum*« von Prätorius, Theil II, S. 176.

Scherer, Johann Wilhelm August, Prediger zu Jauer in Schlesien Anfang des 19. Jahrhunderts. Derselbe gab ein Buch geistlicher Lieder heraus, unter welchen viele mit passenden Melodien von Scherer versehen, harmonisirt und für die Organisten mit Fingersatz bezeichnet sind: »Sammlung christlicher Lieder für die kirchliche Andacht evangelischer Gemeinden, zunächst der zu Jauer« (Breslau und Jauer bei Gras & Barth, in 4°, 782 Seiten, mit 32 Seiten Vorrede).

Scherer, Sebastian Anton, Organist, welcher zu Ulm um die Mitte des 17. Jahrhunderts als Viceorganist lebte, was aus dem Titel eines seiner Werke zu ersehen ist. Im Uebrigen geben nur diese Zeugniss von ihm, denn von seinem Leben und Sterben ist sonst nichts bekannt. Die Compositionen sind: »*Musica sacra, hoc est missae, psalmi et motettae* 3, 4 *e* 5 *vocum cum instrumentis*«, op. 1 (Ulm, 1655, in 4°), enthält neun Stücke. »*Tabulatura in cymbalo et organo intonationum brevium per octo tonos*«, lib. I (Ulmae, apud auctorem 1664, in Fol.). Der zweite Theil dieser Orgeltabulatur hat den Titel: »*Partitura* 8 *toccatarum usui apta cum vel sine pedali*« (Ibid. 1664, in Fol.). Beide Theile sind vereinigt unter dem Titel: »*Sebast. Ant. Schereri vicae organistae Ulmensis operum musicorum secundum, distinctum in libros duos: tabulaturam in cymbalo et organo intonationum brevium per octo tonos, et partituram toccatarum usui aptam cum vel sine pedali, ad modernam suavitatem concinnatum, et ad petitionem multorum luci datum*« (Ulmae, typis Batth. Kühnen, 1664). Auf dem inneren Deckel dieses Werkes befindet sich die Anmerkung: »*Ejusdemque auctoris sumptibus et manibus propriis aeri incisa et insculpta*«, aus welcher also hervorgeht, dass der Autor dieses Werk auch eigenhändig in Kupfer gestochen habe. Ein drittes und viertes Werk des wohlunterrichteten Mannes sind: »Sonaten für zwei Violinen und *Viola di Gamba*« (Ulm, 1680, in Fol.) und »Suiten für die Laute« (Augsburg, Lotter, in Fol.).

Scherer, Theophil, deutscher Componist, hat gegen Ende des 18. Jahrhunderts in Genua gelebt, wo er folgende Arbeiten drucken liess: »Sechs Trios für Clavier, Violine und Bass«, op. 5 (ibid.). »Sechs Sinfonien für acht Stimmen«.

Scherfenstein, s. Kinnor von Scherffenstein.

Scherlitz, Johann Valentin, geboren 1732 zu Gossel im Grossherzogthum Gotha, erhielt vom Organisten Keller zu Gräfenrode Musikunterricht; später, als er sich im Dienste des Prinzen Hohenlohe befand, durfte er durch die Munificenz desselben seine Studien unter Direktion des Kapellmeisters Georg Benda noch vervollständigen; später wurden ihm die Funktionen des Organisten und Kammermusikers übertragen. Er starb zu Gotha 1793. Im Manuscript hinterliess er: »Quartett für zwei Violinen, Alt und Violoncello«. »Trios für zwei Violinen und Violoncello«. »Mehrere religiöse Gesänge«. »Sonaten für Clavier«. »Sechs Choräle für Orgel (drei Claviere).«

Scherz, auch **Scherzius,** Johann Georg, Professor der Rechte und der Philosophie zu Strassburg, daselbst 1678 geboren und am 1. April 1754 gestorben, liess einen Aufsatz drucken, der Einiges über akustische Beobachtungen enthält: »*Dissertatio physica experimentalis*« (Argentorati, typis Melch. Pauchinger, 1751, in 4°, 50 Seiten).

Scherzando (Vortragsbezeichnung) = scherzend, scherzhaft; wird meist in Verbindung mit der Tempobezeichnung angewendet: *Allegro scherzando* oder *Allegretto scherzando* und fordert eine leichte, wenn auch nicht übermässig rasche Weise des Vortrags. Dasselbe gilt für das nur mit *Scherzando* bezeichnete Tonstück. (Siehe *Scherzo.*)

Scherzo war ursprünglich wie *Scherzando* mehr Vortragsbezeichnung; die Umwandlung der *Menuett* zum *Scherzo* darf recht eigentlich als die That Beethoven's bezeichnet werden. *Scherzi musicali* nannte man im vorigen Jahrhundert noch die leichten italienischen Liedchen, die seit dem 17. Jahrhundert auch in Deutschland weiter verbreitet werden und noch Walther in seinem »Musikalischen Lexikon« (1713) giebt nur diese eine Erklärung.

Die instrumentale Bearbeitung dieser weltlichen Lieder nannte man allgemein im 17. und Anfang des 18. Jahrhunderts *Canzoni*. Doch veröffentlichte schon 1688 Johann Schenk: »*Scherzi musicali per la viola di gamba*«. Als man bei der Zusammenstellung der einzelnen selbständigen Instrumentalformen zur Sonate den Charakter der einzelnen Sätze mehr berücksichtigte, trat dann neben das *Allegro effettuoso* oder *Allegro grazioso* das *Allegretto scherzando* oder auch *Presto scherzando*. So besteht Ph. Em. Bach's erste *(A-moll-)* Sonate seiner »*Six Sonates*« (3. Recueil) aus einem *Allegretto*, *Adagio* und einem *Allegretto Siciliana e scherzando*. Binder giebt seiner Sonate in der, in den Jahren 1755—65 bei Haffner in Nürnberg veröffentlichten grossen Sonatensammlung »*Oeuvres mêlees*« (12 Theile) als Schlusssatz ein *Presto Scherzando* (VIII, No. 2), Hengsberger (VIII, 3) ein *Scherzo Presto* bei. Es war in der ganzen Anschauungsweise jener Zeit begründet, den letzten Satz der neuen Sonatenform leichter und anmuthiger zu gestalten, und so lag es nahe, die Form des *Allegro (Rondo)* oder *Presto* leichter und mit grösserer Spielfreudigkeit zu halten. In diesem Sinne wurde die ganze Sonatenform ja auch noch von Haydn und Mozart vielfach angeschaut und weitergebildet. Beethoven erst erhob gerade den Schlusssatz zum bedeutendsten Satz der Sonatenform, er steigerte das Schluss-*Allegro* zum gewaltigen, den ganzen Verlauf grandios abschliessenden *Finale* und so wurde er dazu gedrängt, Scherz und Humor in einem besondern Satz einzuführen und diesem erhöhte Bedeutung zu geben; dazu aber bot ihm die Menuett den nächsten Anhaltspunkt. Es ist schon mehrfach darauf hingewiesen worden, dass die Tanzformen erst dann auf eine höhere Stufe künstlerischer Bedeutung gelangen, wenn sie ihre ursprüngliche Beziehung zu den, sie erzeugenden äussern Vorgängen möglichst verlieren. Die grossen Meister, wo sie sich den Tanzformen zuwenden, halten wohl am rhythmischen Schema fest, aber da dies nicht mehr dem äussern Zweck dienen soll, wird es im Geiste des Künstlers individuell frei nach und neu gestaltet, so dass seine Beziehungen zum äussern Vorgange nur noch lose erhalten werden. So entstanden die Tänze Bach's, die Walzer und Polonaisen Schubert's, wie die Mazurken, Walzer und Polonaisen Chopin's und auf diesem Wege erfolgte auch die Umgestaltung der Menuett zum Scherzo.

Auch Haydn und Mozart veränderten den urspsünglichen Charakter der Menuett. Mozart hielt mehr noch an ihm fest als Haydn; wie in den ältern ist die höfische Grazie bei den jüngern Meistern vorwiegend, aber sie ist noch verbunden mit der überquellenden Innigkeit und dem Glanze einer heitern Lebensanschauung. Haydn dagegen erfasste die Form schon in ihrer volksthümlichen Umgestaltung, er ersetzt die Grazie durch die ungebundenste Lust, die Innigkeit durch übersprudelnde Laune. Die Form wurde ihm so zum Gefäss für den Ausdruck schwunghafter, durch die Freude beflügelter, von Lebenslust getragener Empfindung. Die Leichtigkeit der Tanzrhythmik wurde ihm zum beliebtesten Ausdrucksmittel für jene Stimmung, in welcher er das Leben am liebsten anschaut, so dass sie auch häufig in seine Finale's mit hinübergeht. Beethoven knüpfte zunächst an diese Anschauung an, indem er sie zugleich mit der Mozart's vereinigte. Auch bei Beethoven wird die Menuett von der ungebundenen, reinsten und ungetrübtesten Lebenslust erzeugt, aber das Trio ist zugleich erfüllt mit der grossen Innigkeit und Weichheit seiner Individualität, und sie giebt der, die Menuett bewegende Stimmung höhere Bedeutung, so dass diese nothwendig erweitert werden musste. Beethoven hält zwar an der ursprünglichen Form der Menuett in ihren Grundzügen fest, aber er setzt zunächst die einzelnen Glieder in so wunderbar verschlungene Wechselbezüge, wie im Rondo. Die ältern Förderer des Sonatenstils schon und namentlich Jos. Haydn hatten in dieser Weise die Menuett zum Finale verwendet. Aber es ist dies doch nur mehr äusserlich, im Sinne einer formellen Erweiterung. Beethoven dagegen setzt die einzelnen Glieder der

Menuett in die mannichfachsten Bezüge, um sie so zum Träger seiner Anschauung von dieser Seite der Lebensäusserung zu machen. Demgemäss wird nothwendig auch die Erfindung der Motive eine andere. Wie er den engen Periodenbau des Liedes zum Adagio erweitert, so verlässt auch die Rhythmik des Scherzo's die engen Pas der Menuett; diese stürmt in geflügeltem Schritt einher und ordnet sich in so weiten Maassen, wie die Menuett niemals. Natürlich erweitern sich damit auch die harmonischen und melodischen Mittel der Menuett. Diese bedarf natürlich ihres engern Rahmens halber nur einen geringern Aufwand derselben. Mit der Erweiterung der Form ist nothwendiger Weise auch eine Vermehrung der anderweitigen Darstellungsmittel geboten. So wurde die Menuett zum Scherzo, in dem nicht nur die bunte Lust des Lebens, sondern der ganze, in der mannichfachsten Weise sich äussernde Humor desselben in überwältigender Macht entfesselt scheint. Diese Form ist natürlich auch weit mehr geeignet als Mittelsatz zwischen Adagio und Allegro zu treten; als vollständiger Gegensatz zum Adagio tritt er als dessen nothwendige Ergänzung ein. Ihre Stellung zu einander wird vom vorausgehenden Allegrosatz abhängig. Da beide aus demselben Boden hervortreiben, so wird es immer vom ersten Satz abhängen, welche von den beiden verschiedenen Ausdrucksweisen der eng aufeinander bezogenen Stimmungen durch ihn zuerst angeregt ist. Bei Beethoven geht das Adagio meist dem Scherzo voran. In den spätern Werken erst, wie in der *B-dur*-Sonate (op. 106) folgt das Scherzo dem Allegro und dann erst folgt das Adagio. In der neuern Zeit wird diese Anordnung häufiger gewählt; auch die Verschmelzung beider Sätze ist, wenn auch ohne rechten Erfolg, versucht worden.

Das Scherzo der *A-dur*-Sonate von Beethoven (op. 2 No. II) trägt noch die Form der alten Menuett; aber der Inhalt ist schon ein anderer; er ist nicht mehr von Vorgängen des äussern Lebens erzeugt, sondern treibt von innen heraus, ebenso graziös launig, wie tiefer Empfindung voll. Schon das Scherzo in No. III desselben Werks giebt die enge Gliederung der Menuett auf; das das Scherzo vertretende Allegro der *Es-dur*-Sonate (op. 7) ist noch weiter ausgeführt, ebenso wie das der *F-dur*-Sonate (op. 10). Auch Menuetten schreibt der Meister noch, wie in op. 10 No. III und op. 14 No. II, aber erweitert und vergeistigt. Der schwerfällige Dreivierteltakt hat dem leichtfüssigern Dreiachteltakt weichen müssen und die einzelnen Theile sind künstlich, nach Art des Rondo verknüpft. In entsprechenden Fällen wird selbst der dreitheilige Rhythmus aufgegeben und dafür der zweitheilige gewählt, wie im Scherzo der *Es-dur*-Sonate, op. 31 No. III. Die weiteste Freiheit der Construktion gewinnt diese neue Form selbstverständlich in der Sinfonie, und das unstreitig grossartigste Scherzo, das der neunten Sinfonie, ist bei seinen grandiosen Verhältnissen doch auch so übersichtlich und natürlich gegliedert, wie nur die einfachste Menuett.*)

Die Romantiker Weber, Mendelssohn, Schubert und Schumann erfüllten das Scherzo wieder mit einem neuen Inhalt. Weber und Schubert und nach ihnen Mendelssohn machten es zu einem Reigen lustiger Elfen und neckischer Kobolde. Robert Schumann erweiterte das Scherzo insofern, als er ihm noch ein zweites Trio zufügte. Die leidenschaftliche Erregtheit, welche sich in der Regel in den Scherzi des Meisters austobt, macht zwei gegensätzliche Trio's, von denen das eine die Grundstimmung mehr mit der süssen Schwärmerei, das andere mit der stürmischen Hast seines Innern näher detaillirt, nothwendig. Wie der Humor in der Romantik ein anderer geworden ist, so wurde es auch die Form der musikalischen Ausdrucksweise desselben, das Scherzo, das deshalb auch als selbständige Form namentlich durch Chopin gepflegt wurde, doch meist nicht in der strengen und doch breiten und weiten Form der Meister, sondern mehr in der losen und willkürlich freiern Form

*) Vergl. Reissmann, „Lehrbuch der Composition", Bd. II, pag. 39 ff.

des Capriccio, die nichts oder doch nur wenig von der ursprünglichen Menuett erkennen lässt. (Siehe Sonate und Sinfonie.)

Schetky, Christoph, Violoncellist, wurde zu Darmstadt 1740 geboren und erhielt den ersten Unterricht von seinem Vater, Musiker und Sekretär des Grossherzogs. Anton Filitz zu Mannheim und Endeler zu Darmstadt ertheilten ihm später Unterricht; der erstere auf dem Cello, der andere in der Composition. Er lebte dann eine Zeit lang in Hamburg, London und zuletzt in Edinburg, wo er eine reiche Heirat machte, aber schon 1773 starb, ohne die Muse, die ihm dadurch gewährt war, geniessen zu können. Die veröffentlichten Compositionen sind: »Sechs Trios für zwei Violinen und Violoncello«, op. 1 (London). »Sechs Duos für Violine und Violoncello«, op. 2 (ibid.). »Sechs Trios für Clavier, Violine und Violoncello«, op. 3 (ibid.). »Sechs Sonaten für Violoncello und Bass«, op. 4 (ibid.). »Sechs Quartette für zwei Violinen, Alt und Bass«, op. 6 (ibid.). »Zwölf Duos für zwei Violoncellos, mit beigegebenen Regeln für die Behandlung des Instruments«, op. 7 (ibid.). »Sechs leichte Duos für zwei Violoncellos« (Paris, Sieber). »Sechs Sonaten für Violine und Violoncello«, op. 13 (ibid.). Die Cantate »Nacht« von Zachariä schrieb er für seine Schwester Ludomilla, Hofsängerin in Darmstadt, Contraaltistin, die als vorzügliche Sängerin in allen Stücken gerühmt wird. Ihr Umfang und ihre Ausbildung wird als nicht gewöhnlich geschildert und man sagt, ihre einzige Unvollkommenheit sei der Triller gewesen und zwar, weil während der Studienzeit der Vater ihr um eines Trillers wegen eine Ohrfeige gegeben. Sie verliess das Theater, als sie sich mit dem Oberst von Bury verheiratete und starb sehr jung im Wochenbett.

Scheuenstuhl, Michael, Organist, geboren am 3. März 1705 zu Guttenstetten bei Bayreuth. Er erhielt zuerst zu Wilhelmdorf vom Prinzen Hohenlohe einen Platz als Organist, später zu Hof im Voigtlande, den er bis zu seinem Tode beibehielt. Er gab heraus: »Sonate für Clavier« (von ihm selbst in Kupfer gestochen). »Suiten für Clavier« (drei Werke). »Zwei Etudenhefte für Clavier«. »Zwei Clavierconcerte« (1738).

Scheuermann, P. Flavius, geboren zu Luhe bei Regensburg 1744, trat 1762 in den Orden der Franziskaner und verlebte den grössten Theil seines Lebens im Kloster Kaiserheim. Seine Messen, Motetten und Litaneien sind in den Klöstern Baierns verstreut.

Scheufler, Martin, Orgelbauer in Schlesien in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, erbaute 1600 die Orgel zu Breslau in der Maria-Magdalenen-Kirche mit 36 Registern. Nachdem dieselbe 122 Jahr benutzt worden war, wurde sie von Röder 1722—1725 abgenommen und so wieder aufgebaut, wie sie jetzt noch ihren Zwecken dient. Sie hat jetzt 56 klangbare Stimmen, vier Prinzipale, ein Glockenspiel u. s. w.

Scheyermann, Georges, Professor des Pianospiels zu Nantes, geboren 1767 zu Verrerie de Monthermé (Ardennes), wo sein Vater, der aus der Schweiz stammte, Arbeiter war. In einem Kloster der Nachbarschaft wurde ihm Gelegenheit, eine gute Erziehung zu erhalten, auch in der Musik, worin Méhul sein Mitschüler war, erhielt er Unterricht von P. Hauser. Erst 15 Jahre alt, übertrug man ihm das Amt eines Organisten in der Abtei Foncarmont in der Normandie. Nach einigen Jahren verliess er diesen Ort und besuchte zweimal auf kürzere Zeit Paris, erhielt 1789 in Rochelle eine Organistenstelle und 1801 die in Nantes, die er bis zu seinem Tode am 29. Juni 1827 versah. Es sind von ihm gedruckt: »Drei Sonaten für Clavier, Violine und Flöte«, op. 2 (Paris, Sieber). »Pastorale für Clavier und Harfe« (ibid.). »Zwei Sammlungen Romanzen mit Clavierbegleitung« (Paris, Leduc). Im Manuscript: »*Le couronnement de Numa Pompilius*«, Oper in zwei Akten, für das Theater zu Nantes. »*La bataille d'Austerlitz*«, militärische Sinfonie, u. s. w.

Scheyrer oder **Schreyer,** Bernhard, Franziskanermönch des Klosters in der Vorstadt Au bei München, lebte um die Mitte des 17. Jahrhunderts. Er

gab eine Abhandlung zur leichten Erlernung des Kirchengesanges heraus: »*Musica choralis theorico-practica*« (München, Johann Jöklin, 1663, in 4°).

Schiassi, Gaetano Maria, Violinist und Componist der Bolognesischen Schule, Mitglied der Akademie in Bologna, wurde in den letzten Jahren des 17. Jahrhunderts zu Bologna geboren. In dieser seiner Geburtsstadt wurden folgende Opern von ihm aufgeführt: »*Amor tra nemici*« (1732). »*La Fede ne tradimenti*« (1732). »*Alessandro nell' Indie*« (1734). »*Demofoonte*« (1735). »*Didone abbandonata*« (1735). Gedruckt von seinen übrigen Werken sind: »*Douze concerti a violino principale, violini di ripieno, alto viola, violoncello e cembalo*«, op. 1 (Amsterdam, bei Cene).

Schiassi, Filippo, Stiftsherr der Kathedrale von Bologna und Mitglied der Akademie der Wissenschaften, starb daselbst 1838 in vorgerücktem Alter. Er ist durch gelehrte mathematische Arbeiten bekannt. 1832 hielt er in der Akademie eine lateinische Rede über die Stimmung der Accorde von Tasteninstrumenten. Eine italienische Uebersetzung derselben erschien gedruckt: »*Del temperamento per l'accordatura del gravicembalo e dell' organo. Dissertazione recitata in latino nell' Academia delle scienze dell Instituto di Bologna li* 12 *gennaro dell anno* 1832 *ed ora pubblicata in italiano*« (Bologna, tipografia d'all' Olma e Cricchi, 1832, in 4°, 20 Seiten mit Platten). Dazu gehört ein Blatt in 4°: »*Lettera nella quale si dà notizia della esperienza fatta in Bologna di un nuovo metodo di accordatura del gravicembalo e dell' organo coll aggiunta di una tavoletta per l'applicazione pratica di tal metodo*«.

Schiatti, Luigi, Violinist, aus Italien stammend, stand 1740 als Concertmeister im Dienst des Markgrafen von Baden-Durlach. 1747 begab er sich nach Petersburg, wo er als Geiger sehr gerühmt wurde. Gedruckt sind von ihm: »Sechs Trios für zwei Violinen und Bass«, op. 1 (Amsterdam).

Schiavelli, Julius, Venetianischer Componist des 16. Jahrhunderts. Er liess drucken: »*Motetti a cinque e sei voci*« (Venedig, 1565, in 4°).

Schicht, Joh. Gottfried, wurde zu Reichenau bei Zittau am 29. Septbr. 1753 geboren. Sein Vater war ein armer Leineweber und Choradjuvant, und ohne seinen Onkel Christoph Apelt, der ihn als Pflegesohn zu sich nahm, würde sein Lebenslauf wahrscheinlich eine andere Richtung genommen haben. Als er dreiviertel Jahr alt war, kam er in das Haus dieses Verwandten, der ihn, wie er selbst angiebt, bis zum 18. Jahre erzog und unterstützte. Mit dem 13. Jahre kam er nach Zittau auf das Gymnasium, welches er zehn Jahre lang besuchte. Während dieser Zeit erhielt er auch Musikunterricht vom Organisten und Musikdirektor Trier, den er jedoch in seinem Unterricht so saumselig fand, dass er es vorzog, sich selber weiter zu helfen. 1776 bezog er die Universität Leipzig, um die Rechte zu studiren, doch veränderten Gelegenheit und Umstände seinen Plan, so dass er die Musik zu seinem Lebensberuf wählte. Schon in den ersten Jahren seiner akademischen Laufbahn wählte man ihn zum Concertspieler auf dem Flügel in dem Dreischwanenconcert, und als dieses einging und der Kapellmeister Hiller ein ähnliches Institut im Apel'schen, später Thomäischen Hause errichtete, übertrug man ihm ebenfalls das Clavier- und Orgelspielen. Die gleiche Funktion übte er von 1781—1785 in den Concerten im Gewandhaus, wo er auch als erster Violinist angestellt war. Als im letztgenannten Jahre Kapellmeister Hiller seine Aemter niederlegte, wurden ihm auch diese angetragen und er übernahm nun die Direktion der Musik beim grossen Concert und die Organistenstelle an der neuen Kirche, die er auch beibehielt, als er 1810 Cantor und Musikdirektor an der Thomasschule wurde. 1786 hatte er sich mit der italienischen Sängerin Constanze Valdesturla verheiratet; diese, aus Pisa gebürtig, war fürstliche Kammersängerin und in Leipzig für die grossen Concerte engagirt, in welcher Eigenschaft sie daselbst 19 Jahre thätig war. Sie starb 1809. Schicht, ihr Gatte, gründete auch die Leipziger Singakademie und war seiner Zeit in Leipzig als Componist sehr angesehen, obwohl seine Werke weitere Verbreitung nicht gefunden haben.

ls Lehrer der Composition, als welcher er 30 Jahre lang thätig war, verfasste r »Grundregeln der Harmonie nach dem Verwechselungssystem« (Leipzig, reitkopf & Härtel, in Folio, 66 S.). Sein thätiges Leben endete am 16. Fe- ruar 1823; von vier Töchtern überlebte ihn nur eine. Seine Compositionen ind: »Das Vaterunser und die Einsetzungsworte« für eine Singstimme mit rgel (Kühnel). »Drei- und vierstimmige Choralmelodien zum Gebrauch für ymnasien, Bürgerschulen u. s. w.« (Kühnel). »Moses auf Sinai«, Oratorium, anuscript. »Das Ende der Gerechten«, dramatisches Oratorium, Manuscript. Die Feier der Christen auf Golgatha«, Oratorium. Im Clavierauszuge (Kühnel). *Te deum laudamus«*, nach Klopstock's Uebersetzung, Manuscript. Cantaten. ünfzig vierstimmige Choralmelodien für Singchöre. Grosse Choral-Motette: Nach einer Prüfung kurzer Tage« von Gellert, elf Sätze, drei, vier, fünf, sechs, eben und acht Stimmen. Choral-Motette: »Herzlich lieb hab ich dich, o Herr«. lotette: »*Veni sancte spiritus*« für vier Singstimmen (L. Kühnel, 1809). Eine rosse Anzahl weltlicher Cantaten. Oden und Lieder. Drei Sprichwörter im ngirten Stil. Clavierconcert u. s. w. In der Uebersetzung von Schicht erschienen Pleyel's Clavierschule«, verbessert und vermehrt (B. Kühnel). »Clementi's ianoforteschule«, verbessert (Ebend.). »Pelegrini Celoni (Anne Maria) Gesangs- ethode oder Anweisung zum regelmässig guten Gesange«, übersetzt (bei Kühnel).

Schick, Ernst Joh. Christ., königlicher Concertmeister und erster Vio- inist an der Oper zu Berlin, war im Haag im October 1756, wo sein Vater anzlehrer war, geboren. Dieser bestimmte ihn für denselben Beruf, zu welchem wecke er zunächst etwas Violine spielen lernen sollte. Der Concertmeister reusser jedoch veranlasste den Vater, ihn in der Musik ausbilden zu lassen, o dass er in der Folge ein trefflicher Violinist wurde. Während eines Aufent- altes in Amsterdam hatte er sich die Violinisten Esser und Lolli, besonders en letzteren, zum Vorbilde genommen. Im Jahre 1793 erhielt er seine An- tellung in Berlin und richtete demnächst in Gemeinschaft mit dem Kammer- usiker Bohrer Abonnemnntsconcerte ein, in welchen sie hauptsächlich weniger ekannte klassische Compositionen auf ihr Programm nahmen. Er starb am 0. Febr. 1815 in Berlin. Von seinen Compositionen werden sechs Violin- oncerte genannt, die seit 1773 einzeln erschienen. Dazu gehört wahrscheinlich uch: »*Conc. pour violon princ. avec* 2 *V.*, *A.*, *B.*, 2 *Hob.*, 2 *Hörner*, op. b. Hummel.

Schick, Friedrich, der Sohn des Vorigen und der berühmten Sängerin Margarethe Schick, ist am 6. Novbr. 1794 geboren. Er wurde als Clarinettist önigl. Kammermusiker zu Berlin und liess sich daselbst in Concerten mit rossem Beifall hören; später trat er als Staatshoboist in das Musikchor des Kaiser-Alexander-Regiments und erhielt den Titel Musikdirektor. Er hat viel Compositionen für Militärmusik eingerichtet.

Schick, Julie, Sängerin bei der königl. Oper zu Berlin, Tochter von Ernst nd Margarethe Schick (s. unten), betrat die Bühne zuerst am 26. Jan. 1807 ls Amalie in »Das unterbrochene Concert«. Sie war eine Schülerin Righini's nd hatte eine volltönende und dabei zarte und weiche Stimme. Sie sang mit eifall, so lange sie der Bühne angehörte; als sie sich mit dem Landrath on Schätzel verheiratete, trat sie von derselben zurück. Nach dem Tode ihres atten lebte sie als Gesanglehrerin. Ihre Tochter, Pauline von Schätzel, st die rühmlichst bekannte Sängerin (s. d.), später Frau von Decker.

Schick, Margarethe Luise, geborene Hamel, eine der ausgezeichnetsten ängerinnen, ist am 26. April 1773 zu Mainz geboren. Ihr Vater lebte dort ls kurfürstlicher Fagottist und ertheilte ihr bereits im sechsten Jahre Clavier- nterricht und zwei Jahre später erhielt sie von der Sängerin und Lehrerin rau Hellmuth den ersten Gesangsunterricht. Bald gewann ihre Stimme eine ür ihr Alter so seltene Fülle, dass der Kurfürst Friedrich Carl sie in Würz- urg vom dortigen als Gesanglehrer geschätzten Kapellmeister Stephani aus- ilden liess. Fünfzehn Jahre alt, wurde sie mit 500 Gulden als Hofsängerin ei der Kirchen- und Kammermusik angestellt. Ihre Gesangsstudien setzte sie

nun bei Righini, der damals dort Kapellmeister war, fort, und bald erregte die grosse Schönheit ihrer Stimme allgemeine Bewunderung. 1791 betrat sie zum ersten Mal als Lilla (Oper gleichen Namens) die Bühne, auf welcher sie das Bedeutendste zu leisten berufen war. Man gab ihr zunächst leichtere Partien, als: Blondchen, Zerline, Susanna in den Mozart'schen Opern, doch ihre vorzüglichen Kunstleistungen bewogen den Direktor, ihr auch nach und nach heroische Partien anzuvertrauen, in welchen sie erst ihre grössten Triumphe feiern sollte. Als sie bei Gelegenheit der Krönung Kaiser Leopold II. in Frankfurt a/M. in einem Concerte mitwirkte, welches Mozart vor einem glänzenden Auditorium leitete, rief derselbe, als er sie auf der Bühne singen gehört: »Nun will ich nicht mehr singen hören.« Friedrich Wilhelm II., der sie auf der Durchreise ebendaselbst hörte, bot ihr und ihrem Gatten (sie hatte sich 1791 mit dem Violinisten Ernst Schick verheiratet) eine Anstellung in Berlin an. Sie reiste in Folge dessen 1793 über Hamburg, wo sie Gastrollen gab, dahin ab und trat am 8. Decbr. desselben Jahres im königl. Schlosstheater in der Oper »*L'incontro inaspettato*« von Righini zum ersten Mal in Berlin auf. Indessen ihre Individualität war für deutsche Musik geschaffen, und da sie in der italienischen Oper für ihren Kunsteifer ohnedies nicht genügend beschäftigt war, da M. Marchetti Fantozzi die Hauptpartien sang, so erwirkte sie die Erlaubniss, im National-Theater gleichzeitig singen zu dürfen. Hier nun hat sie der deutschen Oper durch ihre Mitwirkung in den Gluck'schen und Mozart'schen Opern einen ausserordentlichen Aufschwung gegeben. Zu ihren Meisterleistungen gehörten: Iphigenie, Alceste, Armide, Euridice, Donna Anna, Constanze, Pamina, ferner Myrrha (»Unterbrochenes Opferfest«), Faniska (Oper gleichen Namens), Dido (von Piccinni), Antigone (Sacchini) u. a. Sie war mit Liebe zur Kunst geboren, und die Vollendung ihres Gesanges und die Macht und Gewalt ihres Vortrages, von einer reichen Innerlichkeit getragen, rühmen alle Zeitgenossen. Der Kapellmeister A. B. Weber schreibt nach ihrem Tode in einem Briefe unter Anderem: »Keine deutsche Sängerin vor ihr hat das Recitativ so ausdrucksvoll und mit so hinreissender Empfindung vorgetragen, wie sie, und vielleicht folgt ihr hier auch keine sobald wieder nach. Jetzt bedauern wir erst mit dem Publikum unsern unersetzlichen Verlust, denn alle unsere grossen Opern, die Zierden unsrer Bühne, liegen.« Diese ausgezeichnete Künstlerin starb nach einem sechsmonatlichen Krankenlager am 29. April 1809. Sie sang zum letzten Mal in der Hauptprobe des *Te deum's* von Righini in der Domkirche, kaum hergestellt von dieser langen Krankheit, und zog sich hier einen Rückfall zu; sie starb an der Zerreissung eines Blutgefässchens bald darauf ganz plötzlich. Auf dem katholischen Kirchhofe zu Berlin wurde ihr ein einfaches Denkmal gesetzt, in der katholischen Kirche daselbst zu ihrem Gedächtniss das Requiem von Mozart aufgeführt und im Opernhause zum Besten ihrer Erben die Oper »Richard Löwenherz« gegeben, wobei am Schlusse der Vorstellung ihr Bild bekränzt wurde. Von Lewezow erschien »Leben und Kunst der Frau Margarethe Luise Schick« (Berlin, 1809), mit Bildniss nach der Büste von Wichmann, welche im Concertsaal des Berliner Schauspielhauses aufgestellt ist.

Schickhard, Johann Christian, Flötist und Hoboist, lebte zu Hamburg vom Anfange des 18. Jahrhunderts bis gegen 1730. Bei Roger in Amsterdam erschienen die folgenden Compositionen von ihm: Sonaten für Flöte und Bass continuo, op. 1. Idem für Hoboe und Bass continuo, op. 2. Idem für Flöte und Bass continuo, op. 3. Idem für zwei Flöten und Bass, op. 4. Idem für Flöte, zwei Hoboen, Bass viola und Bass continuo, op. 5, 6 und 7. Sonaten für Hoboen und Bass continuo, op. 8. Idem für zwei Flöten und Bass, op. 9. Idem für zwei Hoboen und Bass continuo, op. 10. Sammlung von Menuetten für zwei Hoboen und Bass continuo, op. 11. Concert für zwei Hoboen, zwei Violinen, Bass und Bass continuo, op. 13. Vierzehn Sonaten für eine Hoboe, Flöte, Bass und Bass continuo, op. 14. Folgen noch ähnliche Werke bis op. 22.

Ausserdem: »*Principes de la flûte, contenant des airs à deux dessus sans basse propres à pousser un ecolier très-avant en la manière de faire dans tous les tons les cadences sur cet instrument*«, op. 12. »*Principes de hautbois contenant des airs à deux hautbois sans basse, très propres à apprendre à jouer du hautbois, et la manière de faire tous les tons, sur cet instrument*«.

Schiebstangen heissen die Registerstangen bei der Orgel (s. d.).

Schiedmayer, Julius, Stuttgarter Clavierfabrikant, geboren am 17. Febr. 1822 in Stuttgart, gehört einer Familie an, deren Ruf in der Instrumentenbaukunst schon aus dem vorigen Jahrhundert datirt, wo ihr Stammvater Johann David S. zuerst in Erlangen als kurfürstlich Brandenburgischer Hof-Instrumentenmacher, später in Nürnberg eine erfolgreiche Thätigkeit entfaltete. Drei Jahre nach dessen, im Jahre 1806 erfolgten Tode siedelte sein Sohn Lorenz nach Stuttgart über und etablirte dort eine Clavierfabrik, welche er vermöge seiner künstlerischen Einsicht und seines praktischen Geschickes so zu heben wusste, dass er bald in weitesten Kreisen als eine Autorität in diesem Industriezweige angesehen wurde. Nach seinem Tode im Jahre 1860 übernahmen seine beiden ältesten Söhne, Adolph und Hermann S., das in jeder Beziehung mit reichen Mitteln ausgestattete und in bestem Rufe stehende Geschäft, in welchem unter der Firma »Schiedmayer & Söhne« der Pianofortebau weiter betrieben wurde, während die beiden jüngeren Söhne, Julius und Paul S., einer Harmoniumfabrik vorstanden, die sie nach gründlichen Studien in Paris und London, ausgestattet mit den dort gemachten Erfahrungen im Jahre 1853 selbst gegründet hatten. Da sie in den bedeutendsten Werkstätten der genannten Städte selbst thätig gewesen waren und die damals als Muster geltenden Harmoniums von Debain und Alexandre bis in ihre kleinsten Details kennen gelernt hatten, so war es natürlich, dass sie zunächst die Systeme der erwähnten Meister in ihrer Fabrik einführten und genau an deren Modellen festhielten. Durch ihren rastlosen Fleiss gewannen sie sehr bald Boden und wussten dem Harmonium, welches bis dahin seines schwächlichen Toncharakters wegen nur wenige Freunde in Deutschland zählte, binnen kurzem eine weite Verbreitung zu schaffen; nun aber begannen sie auch, in richtiger Erkenntniss der dem französischen System anhaftenden Mängel, die Beseitigung derselben in Angriff zu nehmen, und zwar richteten sie ihr Augenmerk zuerst auf die Herstellung eines edlen, vollen Diskantes, welchen sie durch das Mitklingen der höheren Octave nach dem Prinzip der Orgelmixtur zu verstärken suchte. Dies Verfahren führte nicht zum Ziel und brachte noch ausserdem den Uebelstand mit sich, dass dem auf fünf Octaven eingerichteten Instrumente eine Octave entzogen werden musste. Dagegen hatte eine, nach der Idee des Ingenieurs William Dawes in Leeds von den Gebrüdern S. construirte neue Mechanik vollständigen Erfolg; durch sie wurde es möglich, dem Harmonium ein weiteres Register, »Melodie« genannt, bestehend in einer dem Acht-Fuss-Ton entsprechenden Zungenreihe von fünf Octaven beizufügen, die im Diskant den höchsten und im Bass den tiefsten Ton zur Anwendung kommen lässt und die übrigen stumm macht. Mit Beiziehung eines oder mehrerer Register erhält der obere und untere Ton doppelte Kraft und es wird dadurch das Hervortreten der Melodie und deren Deutlichkeit im Diskant wie im Bass bei überraschender Tragweite des Klanges vollkommen erreicht.

Ermuthigt durch die glänzenden Resultate auf dem Gebiete der Harmonium-Fabrikation begannen die letztgenannten Gebrüder S. im Jahre 1860 auch dem Pianofortebau ihre Thätigkeit zu widmen. Dieselbe erwies sich hier nicht minder erfolgreich wie dort; insbesondere war es die Einführung des Amerikanischen, von Theodor Steinway in New-York erfundenen Systems der kreuzweisen Saitenlage, sowie des Miterklingens der Obertöne durch genaues Einstimmen der jenseits des Steges liegenden kürzeren, nicht eigentlich zum Ertönen bestimmten Saitentheile, wodurch ein wesentlicher Fortschritt im Pianofortebau Süddeutschlands bewirkt wurde. — Während der Zeit ihres Bestehens hat es

den beiden genannten Firmen an öffentlichen Auszeichnungen nicht gefehlt. Schon auf der im Jahre 1854 in München stattgehabten vereinigten deutschen Ausstellung wurde der Firma J. & P. Schiedmayer die höchste Auszeichnung, die grosse Denkmünze, zuerkannt, 1855 in Paris die Preismedaille, 1856 in Würtemberg die grosse goldne Medaille für Kunst und Wissenschaft, 1857 die Würtembergische Fortschrittsmedaille. In Anbetracht der ausserordentlichen Leistungen dieser Firma und der ihnen gewordenen Anerkennung wurde ihr Senior, Julius S., zum Preisrichter für die Londoner Weltausstellung von 1862 ernannt, in welcher Eigenschaft er auch 1864 in Stettin, 1867 in Paris, 1873 in Wien und 1876 in Philadelphia funktionirte. Der König von Würtemberg verlieh ihm 1862 den Friedrichsorden erster Classe und 1874 den Commerzienrath-Titel, der Kaiser von Oesterreich 1867 den Franz-Joseph-Orden und 1873 den Ritterorden der eisernen Krone. Ausserdem wurden ihm mit seinem Bruder gemeinschaftlich bei der süddeutschen Ausstellung in Ulm die grosse goldene Fortschrittsmedaille mit goldenem Lorbeerkranz und 1870 in Cassel das Ehrendiplom zu Theil. Die von ihm gegründete Fabrik beschäftigte 1874 etwa 270 Arbeiter (von denen 60 ausserhalb Stuttgarts) unter Benutzung einer Dampfmaschine von zehn Pferdekraft; die im Laufe des Jahres fertig gestellten circa 1500 Instrumente finden ihren Absatz nicht nur in Deutschland, sondern gehen auch in grosser Anzahl nach ausserdeutschen, vorwiegend nach transatlantischen Plätzen.

Schiedermayer, Joseph Bernhard, geschätzter Kirchenmusikcomponist und Organist an der Kathedrale zu Linz in Oesterreich, wo er am 8. Jan. 1840 starb. Er hinterliess eine recht grosse Zahl von Compositionen, die alle in Wien bei Haslinger erschienen. Es sind sechzehn Messen für eine Stimme mit Orchester, darunter Pfingstmesse, Weihnachtsmesse, Requiem, deutsche Messe. Ferner Offertorien, *Tantum ergo*, *Te deum*, zwei Asperges für vier Stimmen, Bass und Orgel, vier Evangelien, Graduale *(Victimae paschali)*, *Tecum principium*, das letztere für Bassstimme und Clarinettensolo, mit zwei Violinen, Trompete, Timbal und Orgel, op. 75; Gradual *(Voce mea ad Dominum)*; Offertorium *(Exaudi Deus)* u. s. w. Sinfonien, op. 8 und 9 (Wien, Haslinger). Trios für Streichinstrumente, Sonaten für Clavier, Orgelstücke. Sch. verfasste ausserdem: »Theoretisch praktische Chorallehre, zum Gebrauch beim katholischen Kirchenritus« (Linz, Haslinger, 1828, in 4°) und veröffentlichte einen Abriss der Methode des Violinspiels von Leopold Mozart »Theoretisch-praktische Violinschule«, von welcher Ausgaben in Wien, Hamburg, Mainz und Posen erschienen.

Schieferdecker, Johann Christian, Organist und Componist, war zuerst zu Hamburg (1720) als Accompagnateur bei der Oper angestellt. Nach dem Tode des Organisten an der Kirche St. Marie zu Lübeck, Buxtehude, erhielt er dessen Stelle und zwar unter der Bedingung, dass er die Tochter desselben heirate. Er lebte in diesem Amte 25 Jahr und starb zu Lübeck 1732. Während seines Aufenthaltes in Hamburg hatte er mehrere Opern componirt: »Alarikus«, Oper, aufgeführt 1702. »Victor«, erster Akt (die beiden andern Akte waren von Mattheson und Bronner) 1702 aufgeführt. »Regnerus«, 1703 aufgeführt. »Justinus«, 1706 aufgeführt. In Lübeck schrieb er dagegen »Zwölf musikalische Concerte, bestehend aus auserlesenen Ouverturen, nebst einigen schönen Suiten und Sonaten« (Hamburg, 1713, in Fol.).

Schieferdecker, Johann David, Doktor und Professor der Theologie zu Weissenfels, daselbst am 9. Novbr. 1672 geboren, war thätiger Beförderer der Kirchenmusik und des Kirchengesanges; er gab das Weissenfels'sche Gesangbuch mit Melodien und dazu gehörigem Bass nebst einer Vorrede heraus (Weissenfels, 1714, in 4°) und einen Band Cantatentexte über die Evangelien. Er starb am 11. Juni 1721.

Schieflholz, Johann Paul, Musikdirektor an der Pfarr- und Universitätskirche zu Ingolstadt, woselbst er 1757 starb. Von seinen Compositionen i

ur ein Werk, welches acht Violinconcerte umfasst, vorhanden, es heisst: »*Thesaurus reconditus quem que quaerit, inveniet seu VIII concerten a violino principale, 2 violini, viola, violoncello et organo*« (Ausburg, 1727, in Fol.).

Schieke, Johann, geboren in Grimma in Sachsen, war 1693 Student der Universität Leipzig, wo er am 22. Decbr. desselben Jahres eine Rede hielt, welche gedruckt erschien: »*Organum musicum, historice extractum*« (Leipzig, Joh. Georg, in 4°).

Schiemann, Christ., ist im Novbr. 1824 zu Kopenhagen geboren und seit 1845 Mitglied der königl. Kapelle daselbst. Er ist einer unserer bedeutendsten Oboebläser, machte als solcher erfolgreiche Concertreisen in Deutschland und Frankreich, und veröffentlichte auch mehrere treffliche Studienwerke für Oboe.

Schietto, *schiettamente*, Vortragsbezeichnung = einfach, auf einfache Weise, ohne Verzierungen.

Schiff, Christian, Cantor und Musikdirektor zu Lauban in Schlesien in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, componirte eine Trauerode für Sopran, Contraalto, zwei Tenöre und Bass (Görlitz, 1679, in Fol.). Der Pastor Muscov griff ihn hierauf in einer Schrift an: »Vom rechten Gebrauche und Missbrauche der Kirchenmusik«; worauf der Gegner in einer gemässigten Schrift eine Entgegnung brachte: »Schrift und Vernunft, mässiges Lob der in Gottes Wort wohlgegründeten Vocal- und Instrumental-Kirchenmusik, aus rechtschaffener Theologorum Schriften entlehnt, und wider den Verstand und lieblosen Eifer der Musikfeinde wohlmeinend vorgestellt von Christian Schiff, *chori musici Director*« (Lauban, 1694, in 8°, 30 S.).

Schikaneder, Emanuel Johann, geboren in Regensburg 1751, lebte in den elendesten Verhältnissen als wandernder Musikant und seit 1773 als Mitglied einer herumziehenden Schauspielertruppe, bis er die Pflegetochter seines Prinzipals, Eleonore Artim, heiratete und selbst die Direktion übernahm. Seine Gesellschaft spielte in Insbruck, Laibach, Graz, Pressburg, Pest und Salzburg; hier machte Sch. die Bekanntschaft der Familie Mozart und 1780 veranlasste er bereits Wolfgang zu Compositionen für die Bühne. Bei seiner Direktionsführung verfolgte er nur den Plan, das Publikum heranzuziehen und war durchaus nicht wählerisch in seinen Mitteln. Er war zugleich als Sänger und Schauspieler und auch als Dichter thätig und hatte es nach einigen Jahren seiner Direktionsführung zu einer gewissen Wohlhabenheit gebracht; eine verunglückte Aufführung eines seiner Stücke machte ihn indess bankerott. 1784 spielte er mit seiner Truppe im Kärtnerthortheater, musste aber 1786 Wien wieder verlassen; auch seine Direktionsführung in Regensburg brachte ihm keinen Segen und so kam er 1787 wieder nach Wien zurück und übernahm die Leitung des Theaters im Starembergischen Hause, welche inzwischen eine Frau geführt hatte. Obgleich er hier grössere Einnahmen erzielte, war er doch oft in grosser Geldverlegenheit und von Gläubigern hart bedrängt, weil er ein schwelgerisches Leben führte. Im Frühjahr 1791, als er wieder in grosser Bedrängniss war, wandte er sich an Mozart und theilte ihm mit, dass er verloren sei, wenn er nicht eine Oper von grosser Anziehungskraft gewönne. Mozart componirte ihm die Oper »Die Zauberflöte«, zu welcher Sch. den Text geschrieben hatte. Die Oper wurde am 30. Septbr. 1791 zum ersten Mal gegeben und dass sie für Sch. den gewünschten Erfolg hatte, ist hinlänglich bekannt; er erwarb ein grosses Vermögen damit, das er indess eben so leichtfertig wie früher verprasste. Er starb in den dürftigsten Verhältnissen am 21. Septbr. 1812. Von seinen Operntexten sind noch zu erwähnen: der zweite Theil der »Zauberflöte«, den Winter componirte, »Die beiden Antons« (1., 2., 3. und 4. Theil) von Schenk und Anderen componirt; »Der Spiegel von Arkadien«, Musik von Süssmaier; »Der Königssohn von Ithaka«, von Hoffmeister componirt; »Die Pyramide von Bayblon«, von Winter und Gallus componirt; »Das Donauweibchen« u. A. Die Operette »Lyranten« setzte er auch in Musik.

Schilcha, Anton, Organist zu Brzezno in Böhmen, vorher in Jungbunzlau in Schlesien, gegen Ende des 18. Jahrhunderts, starb in Brzezno 1795. Man findet in den Archiven der Kirche zu Raudnitz Messen, Offertorien und Litaneien im Manuscript.

Schild, Melchior, Organist und Componist an der Kirche St. Georg und St. Jakob zu Hannover, hatte seine Studien in Amsterdam bei dem berühmten Schweling gemacht und erreichte eine ausserordentliche Fertigkeit im Orgelspiel, durch welches er auch die Gunst des Herzogs Christian Ludwig ganz besonders erwarb, der ihn oft in seinem Wagen zu sich holen liess und reich beschenkte. Als er 1668 zu Hannover starb, hinterliess er seiner Tochter und seinem Sohne ein Vermögen von 12,000 Thlr., ausserdem noch eine Stiftung zu einem jährlichen Stipendium von 80 Thlr., obwohl sein Gehalt nie mehr als 100 Thlr. jährlich betragen.

Schilling, Gustav, Dr. und Hofrath zu Stuttgart, wurde am 3. Nov. 1805 in Schwiegershausen im Königreich Hannover geboren. Sein Vater, von dem er in der Musik unterrichtet wurde, war Pastor und stammte aus einer Organistenfamilie. Sch. bezog 1823 die Universität Göttingen, um Theologie zu studiren, und besuchte auch die Universität Halle. 1830 liess er sich in Stuttgart nieder, und übernahm daselbst die Direktion der Stöpelschen Musikschule. Nebenher sendete er eine Anzahl von Büchern verschiedenen Werthes in die Welt, die demselben gerechtfertigte Anfechtungen zuzogen. Zu diesen gehören hauptsächlich die aesthetisirenden »Versuch einer Philosophie des Schönen in der Musik u. s. w.«; ferner 1839 veröffentlicht: »*Polyphonomos* oder die Kunst zur Erwerbung einer vollständigen Kenntniss der Harmonie in 36 Stunden«. Sein umfangreichstes Werk ist: »Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften oder Universal-Lexikon der Tonkunst« (Stuttgart, bei Köhler 1835—1840, 7 Bände, in 8°). Ausserdem gab er heraus: »Musikalisches Handwörterbuch nebst einigen vorangeschickten allgemeinen philosophisch-historischen Bemerkungen über die Tonkunst. Insbesondere für Clavierspieler bearbeitet« (Stuttgart, Paul Neff, 1830, in 12°). »Beleuchtung des Hoftheaters in Stuttgart« (Stuttgart, Neff, 1832, in 8°). »Allgemeine Generalbasslehre u. s. w.« (Darmstadt, L. Pabst, 1836, ein Band gross 8°). »Musikalischer Autodidakt u. s. w.« »Geschichte der heutigen modernen Musik u. s. w.« (Karlsruhe, 1841). »Das musikalische Europa oder Sammlung von authentischen Lebensnachrichten über jetzt in Europa lebende Tonkünstler u. s. w.« (Stuttgart, 1840). 1857 verliess Sch. Stuttgart und ging nach New-York, musste aber auch hier wegen Criminalverfolgung flüchten und lebt seitdem in Montreal in Canada.

Schimf, Christoph, Prediger und Kapellmeister der Hauptkirche zu Eichstädt in Baiern um die Mitte des 17. Jahrhunderts, von dem eine Composition bekannt ist: »*Augustissimae Virginis Mariae Antiphonae e Litaniae* 2, 3, 4 *et* 5 *vocibus*, 2 *violinis et organ. decantandae*« (Oeniponti, typis Mich. Wagneri 1658, in 8°).

Schimon, Adolf, ist am 29. Febr. 1820 in Wien geboren. Sein Vater, Maler und Opernsänger, ist namentlich durch seine nach der Natur gemalten Portraits von Beethoven, Weber und Spohr bekannt geworden. 1822 siedelte die Familie nach München über, Adolf erhielt hier früh auch Unterricht in der Musik und trat bereits mit neun Jahren als Clavierspieler öffentlich auf. 1836 ging er nach Paris, wo er unter Berton und Halévy seine Studien fortsetzte und dann nach Italien. Hier wurde seine Oper »Stradella« aufgeführt. 1850—1853 war er Direktor des Sologesanges am italienischen Theater in London und lebte dann in einer ähnlichen Stellung bis 1858 in Paris. In diesem Jahre wurde seine Oper »List um List« in Dresden und Schwerin aufgeführt. 1867 ging er wieder nach Italien. 1874 wurde er dann Professor des Gesanges am Conservatorium in Leipzig, verliess aber 1877 diese Stelle wieder und siedelte nach München über. Seine Frau, geb. Regan, ist die bekannte vortreffliche Liedersängerin.

Schimperlin, Christian, Musiker, welcher im Anfang des 17. Jahrhunderts Cantor in Ochsenhausen in Würtemberg war. Es sind von ihm sechs achtstimmige Messen (Augsburg, 1616) vorhanden.

Schimpke, Christoph, geboren zu Tetschen in Böhmen gegen 1725, war Virtuose auf dem Fagott und auch geschickt in der Behandlung anderer Instrumente. Er war Musikdirektor des Grafen Thun und ging später in derselben Eigenschaft nach Johannisberg in Schlesien, wo er 1789 starb. Die Manuscripte seiner Compositionen, Sinfonien, Violin- und Cello-Concerte, Concerte für Hoboe, Horn und eins für Fagott wurden von Zeitgenossen gerühmt.

Schindelmeisser, Fanny, Musiklehrerin und Vorsteherin einer Musiklehranstalt zu Berlin. Sie war in Königsberg in erster Ehe mit dem Kaufmann Dorn verheiratet, verlegte nach dem Tode ihres zweiten Gatten, Schindelmeisser, ihren Wohnsitz von Königsberg nach Berlin und errichtete hier eine Musikschule nach eigener Methode, welche hauptsächlich darin bestand, eine ganze Klasse von Kindern zu gleicher Zeit auf stummen Tastaturen zu unterrichten. Näheres darüber findet man in einer von ihr herausgegebenen Schrift: »Ein Wort über meine Musikunterrichtsanstalt« (Berlin, Voss, 1840, in 8°, 33 Seiten) und in einem anerkennenden Aufsatz von C. G. Reissiger (»Leipziger Musikzeitung«, 1838). Eine Anstalt nach gleicher Methode errichtete Frau Sch. 1845 in Dresden. Am 28. Febr. 1846 starb sie in Berlin. Sie ist die Mutter von Heinrich Dorn (s. d.) und Louis Schindelmeisser (s. u.).

Schindelmeisser, Louis, grossherzogl. hessischer Hofkapellmeister in Darmstadt, Inhaber der goldenen Verdienst-Medaille u. a. Orden, wurde zu Königsberg am 8. Decbr. 1811 geboren und kam mit seiner Mutter, 13 Jahr alt, nach Berlin, wo er das Gymnasium besuchte. Musikunterricht erhielt er zuerst von einem Franzosen Namens Hostié, später von Gährich. Sein bevorzugtes Instrument war die Clarinette, auf welcher er sich 1830 im königl. Schauspielhause öffentlich hören liess. 21 Jahr alt verliess er Berlin und war nacheinander Kapellmeister in Salzburg, Insbruck und Gratz, worauf er 1837 nach Berlin zurückgekehrt, auf kurze Zeit eine ebensolche Anstellung am Königstädter Theater annahm. In Pest, wohin er sich nun begab, blieb er neun Jahre, bis der Verfall des deutschen Theaters daselbst und zuletzt der Brand desselben, ihn forttrieben. Nach einigen Querzügen erhielt er in Darmstadt eine lebenslängliche Anstellung. Er starb am 30. März 1864. Seine Compositionen sind die Opern: »Mathilde«, heroische Oper, 3 Akte. »Die zehn glücklichen Tage«, 1 Akte. »Peter von Szâpàry«, ungarische National-Oper, 3 Akte, 1839 in Pest aufgeführt; ebenda 1841 »Malvina«, tragische Oper, 4 Akte. »Der Rächer«, 1 Akte. Oratorium Bonifacius, in Pest aufgeführt. Musik zu Schauspielen. Lieder und Gesänge. Concert für Clarinette mit Pianofortebegleitung (Leipzig, Breitkopf & Härtel). Concertante für vier Clarinetten und Orchester (ebend.). Claviercompositionen.

Schindler, Anton, geboren 1796 zu Medl bei Neustadt (Regierungsbezirk Olmütz), wo sein Vater Schulmeister war. Er bildete sich zum Violinisten und fand als solcher, später als Kapellmeister der deutschen Oper daselbst Anstellung. Zu derselben Zeit lieferte er auch die musikalischen Nachrichten für die Theaterzeitung in Wien. Alles Dinge, um die er längst vergessen sein würde, wenn er nicht zu Ludw. van Beethoven in ein näheres Verhältniss getreten wäre, welches er durch unermüdliche Dienstbefliessenheit für diesen sich errang, erhielt und dabei dem grossen Manne in einem gewissen Sinne wirkliche Freundschaftsdienste leistete. Beethoven, der in vielen äussern Vorkommnissen des Lebens unbehilflich war, kehrte, obwohl eine wirkliche Sympathie diese Beiden nicht verbinden konnte, wegen der Hingabe desselben an ihn, immer wieder zu Sch. zurück, der sich durch treue Beharrlichkeit das Glück verdiente, eine Reihe von Jahren und bis zur letzten Stunde Beethoven's, um ihn sein zu dürfen. Ueber diese letzten Tage und das Leichenbegängniss Beethoven's

sind Briefe von Sch. an Moscheles im 6. und 7. Bande der musikalischen Ze schrift »Cäcilia« abgedruckt. Ferner verfasste er eine Lebensbeschreibu »Biographie Ludwig von Beethoven's« (Münster, Aschendorf, 1840, in 8°, 296 S mit einem Bildniss und zwei Facsimile Beethoven's, welche viel interessan Facta aus dem Leben desselben enthält. Nach der Rückkehr von einer Re nach Paris, welche Sch. später unternahm, veröffentlichte er ein zweites Bän chen »Beethoven in Paris« (Münster, 1842), worin er die Eindrücke zu sch dern versucht, welche die Ausführung Beethoven'scher Compositionen in d Concerten des Conservatoriums in Paris gemacht hatten. Beide Bücher wurd auch vereinigt in neuer Auflage herausgegeben (Münster, 1844, ein Ban in 8°). Eine dritte Auflage ebend. 1860 in zwei Theilen. 1831 verliess Sc Wien und ging als Musikdirektor der Kathedrale und Akademie nach Münst und 1835 in derselben Eigenschaft nach Aachen. Hier lebte er aber, nachde Zerwürfnisse eingetreten, in den letzten Jahren seines Aufenthaltes nur a Privatlehrer. Er kehrte 1842 nach Münster zurück, und lebte später in Bocke heim bei Frankfurt a. M., wo er am 16. Jan. 1864 starb. Zur Charakterisirun Schindler's finde noch die Anekdote Platz, dass er bei der oben angegebene Reise nach Paris daselbst Visitenkarten seines Namens stechen liess, mit de Zusatz *»ami de Beethoven«*.

Schindler, Johann Christian Theophil, Violoncellist und Lauteni gehörte zur Kapelle des Kurfürsten von Mainz, er lebte in der zweiten Hälft des 18. Jahrhunderts. Der Katalog von Breitkopf nennt Concerte für Violonce und Clavier, auch Sonaten und Duos für Violoncell von ihm. Seine erste Compositionen erschienen 1768.

Schindler, P. S., deutscher Componist, dessen Name als solcher nur e halten ist durch das Textbuch der ersten Oper, welche in Kopenhagen a 15. April 1689 zur Geburtstagsfeier Christian V., Königs von Dänemark i Schlosse Amalienburg gegeben wurde. Die Oper hiess: »Der Götter Streit Sch. hatte die Musik dazu gemacht. Die Ballette, Tänze und Zwischenspiel waren von den Franzosen Clement, Barrayer, Colart et Versigny. Das Tex buch war von B. A. Burchard, in Kopenhagen bei Bockenhoffer gedruckt.

Schindler, Katharina (Bergopzoomer), geborne Leidner, 1753 Wien geboren, war wohl die erste deutsche Sängerin, welche in Italien a Prima Donna auftrat. Sie erregte dort als Dem. Schindler bedeutendes Auf sehen. Später wurde sie in Wien am Nationaltheater erste Sängerin und hei ratete den Hofschauspieler Bergopzoomer; starb indess schon 1788.

Schindlöcker, Philipp, ausgezeichneter Violoncellist, geboren zu Mon im Hennegau am 25. Octbr. 1753, folgte seinem Vater nach Wien und erhiel hier von Himmelbauer Unterricht im Violoncellspiel. Er liess sich mit Beifal öffentlich hören, wurde erst Solo-Violoncellist beim Hoftheater, dann an St Stephan und 1806 kaiserlicher Kammer-Violoncellist. Sch. starb in Wien a 16. April 1827. Seine Compositionen: »Concert für Violoncell und Orchester »Sonate für Violoncell und Bass«, »Rondo für Violoncell und Bass«, blieben Manuscript; dagegen ist gedruckt: *»Sérénade pour violoncelle et guitarre«* (Wien Diabelli).

Schindlöcker, Wolfgang, Neffe des Vorigen und Schüler desselben, wurd zu Wien 1789 geboren. Er war geschickt als Violoncellist und Hoboen- und Flötenbläser. 15 Jahr alt liess er sich zum ersten Mal öffentlich auf dem Cello hören und wurde 1807 als Hof- und Kammermusiker angestellt. Seine ge druckten Compositionen sind: Zwölf Stücke für fünf Trompeten und Timbal (Wien, Haslinger). Serenade für Basetthorn, Flöte, Alto und Cello (Mainz Schott). Trio für Hoboen, Violine und Bass (ibid.). Zwölf Duos für zwei Hörner (München, Falter). *Grand Duos pour deux Violoncelles*, op. 5 (Offen bach, André). *Trois duos instructifs pour deux Violoncelles* (ibid.) u. s. w.

Schinke, Joseph, Orgel- und Clavierbauer zu Hirschberg in Schlesien war ein Zögling Peter Zeigius aus Frankenstein. Er baute die Orgeln: in

unzlau (Seminar), 11 Register, 2 Claviere und Pedal; in Tillendorf, 16 Register, 2 Claviere und Pedal; in Schwerte, 25 Register; in Falkenhain, Messersorf, Domanze u. a. Sch. starb 1829.

Schiverring, Niels, dänischer Musiker, gehörte zur Hofmusik in Kopenhagen und wurde um die Mitte des 18. Jahrhunderts geboren. Seine musikalischen Studien machte er zum grössten Theil unter Direktion von Philipp Emanuel Bach zu Hamburg. Er veröffentlichte eine Sammlung von Kirchenliedern in dänischer Sprache und mit *Bass continuo.* Auch hatte er die Absicht ein Choralbuch in deutscher Sprache herauszugeben und zu diesem Zwecke eine grosse Anzahl derartiger Bücher, selbst der allerältesten Ausgaben bereits gesammelt und Bach hatte dieselben durchgesehen und beziffert. Sch. starb jedoch 1800 vor der Herausgabe dieses Werkes. Diese Choralbücher, nebst einer kostbaren und reichhaltigen musikalischen Bibliothek, hatte er der Bibliothek des Königs von Dänemark geschenkt, die am 26. Febr. 1794 durch eine Feuersbrunst vernichtet wurde. Somit waren 1200 Portraits von Musikern alles was von seinem Sammelfleisse übrig blieb.

Schira, Francesco Vincenzio, dramatischer Componist, war zu Mailand 1812 geboren und machte daselbst auf dem Conservatorium seine Studien. 1833 wurde seine erste Oper »*Elena et Malvina*« daselbst aufgeführt. Er ging hierauf als Musikdirektor nach Lissabon und schrieb dort eine zweite Oper, »*Il Trionfo della Musica*«, aufgeführt 1836, und eine grosse Anzahl von Balletmusiken, die auch zu Wien und Mailand mit Beifall aufgenommen wurden. 1837 zeichnete ihn der König von Portugal bei der Aufführung der Oper »*I Cavalieri di Valenza*« durch den Orden *Abito del Christo* aus. Nach fünfjährigem Aufenthalt in Lissabon ging S. nach London und übernahm 1844 an Benedict's Stelle die Direktion der Opernkapelle am Drury-Lane-Theater. Später kehrte er jedoch nach Lissabon zurück, wo er an der Cholera starb.

Schirer, Joseph, deutscher Componist des 18. Jahrhunderts, der einige Zeit in Rom lebte, wo er den Contrapunkt bei Janaconi studirte. Später begab er sich nach Neapel, um 1776 seine zweiaktige Oper »*Didone*« zur Aufführung zu bringen. »*Creso in Media*« folgte 1778 und »*Amore e Psiche*« 1781. Diese drei Opern und ein sechsstimmiges »*Gloria Patri alla Palestrina*« befinden sich in der Bibliothek des Conservatoriums zu Neapel aufbewahrt.

Schisma, Theilung, Spaltung, heisst das kleine, bei der Tonberechnung entstehende Intervall 32805:32768, das als Unterschied zwischen dem diatonischen und dem syntonischen Komma (s. d.) und zwischen ihm und dem Diaschisma sich herausstellt, und natürlich in der praktischen Musik keine Anwendung findet.

Schizzi, Graf Folchino, geboren zu Mailand 1785, gab zwei biographische Schriftchen heraus: 1) »*Elogio storico di W. A. Mozart*« (Cremona, stamperia de' fratelli Manini, 1817, in 8°), enthält Anekdoten aus der Jugendzeit Mozart's und Notizen über seinen Aufenthalt in Mailand. 2) »*Della vita e degli studj di Giovanni Paisiello*« (Milan, Truffi e Compi, 1833, in 8°, 112 S., mit Portrait des Componisten).

Schlachtmusik *(Bataille)* heisst ein Tongemälde, in dem der Tonsetzer eine Schlacht mit allen ihren Ereignissen, An- und Aufmarsch der Truppen, den verschiedenen Bewegungen derselben, das Schlachtgetümmel, das Geschrei der Verwundeten, Siegesjubel u. dergl. zu schildern sucht. Dieser ereignissund gestaltenreiche Vorwurf reizte schon früh die Componisten und zwar schon in jener Zeit der ersten Periode künstlerischer Ausbildung der mehrstimmigen Musik bei den Niederländern. Wir begegnen bei ihnen schon Versuchen, eine Schlacht in Tönen darzustellen. Jannequin (s. d.) veröffentlichte 1544: »*Inventiones musicales*«, Tongemälde für vier und fünf Singstimmen und das eine derselben trägt den Titel: »*La bataille au défaite des Suisses a la journée de Marignan*«. Die Singstimmen versuchen den Knall der Feuergewehre, das Schmettern der Trompeten, das Pfeifen und Trommeln und den Waffenlärm

der Schlacht nachzuahmen. 1555 erschien die Einnahme von Bologna zu vier und die Schlacht von Metz zu fünf Stimmen. Le Maistre componirte eine »*Battaglia Tagliana*« (1551), Tomaso Cimelli eine »*Bataglia vilanesche*« zu drei Stimmen und 1568 erschien die »*Bataglia della Gatta e la Cornacchia*« zu fünf Stimmen. Das Schlachtgemälde von Le Maistre hat den Sieg des Herzogs von Mailand, Francesco Sforza, über den Franzosenkönig Franz I. in der Schlacht bei Pavia im J. 1525 zum Vorwurf. Dasselbe besteht aus drei Theilen; der erste enthält die Aufforderung und Vorbewegung zur Schlacht, der zweite behandelt das Treffen selbst und der dritte die Siegesfeier. Die Instrumentalmusik bot natürlich für derartige Tonmalereien ungleich reichere Mittel und so wuchs die Zahl solcher Schlachtmusiken auch ganz gewaltig seit der beginnenden Selbständigkeit der Instrumentalmusik an. Die dramatischen Componisten liessen sich nicht die Gelegenheit entgehen, einen auf der Scene ausführten Kampf mit der entsprechenden Schlachtmusik zu begleiten; aber auch als selbständige Tongemälde sind bis auf Ph. Em. Bach's »Schlacht bei Hochstädt« und Beethoven's »Wellington's Sieg oder die Schlacht bei Vittoria«, op. 91, eine Reihe zu verzeichnen. Das sinfonische Werk Beethoven's zerfällt in zwei Theile, von denen der erste das Schlachtgemälde giebt, der zweite die Siegesfeier. In den beiden Volksliedern, dem »*Rule Britannia*« und dem »*Marlborough s'en va-t-en guerre*« sind die beiden streitenden Heere charakterisirt; Trompetenfanfaren künden den Beginn des Kampfes und dann wird die Schlacht vom Orchester der Phantasie vermittelt, Kanonendonner und das Knattern des Gewehrfeuers werden durch grosse Trommel und Ratschen dargestellt. Der zweite Theil, die Siegesfeier, hat das *God save the King* zum Mittelpunkt (vergl. Tonmalerei).

Schladebach, Dr. Julius, ist zu Dresden 1810 geboren, studirte in Leipzig Medicin und erwarb daselbst den Doktorgrad. Er componirte eine Anzahl geistlicher Compositionen, die in Berlin, Leipzig, Braunschweig, Schleusingen und Rudolstadt gedruckt sind. 1854 unternahm er die Herausgabe eines neuen Universal-Lexikons der Tonkunst, von welchem jedoch unter seiner Redaktion nur einige Lieferungen erschienen. Eduard Bernsdorf setzte das Unternehmen fort und vollendete es. Sch. war ferner vielfach als Kritiker thätig. Von ihm erschien noch: »Die Bildung der menschlichen Stimme zum Gesange« (Sondershausen, 1860, in 8°, 42 S.). Seit 1856 war er als Redakteur politischer Zeitungen thätig; er starb 1872.

Schlaeger, Hans, geboren am 5. Decbr. 1820 zu Felskirchen in Oberösterreich, erhielt seine erste Ausbildung von seinem Vater, der Musiker war. In Wien, wohin er sich im Jünglingsalter wandte, genoss er den Unterricht Preyer's in der Composition, wurde Lehrer an der Akademie der Tonkunst und 1854 Chormeister des Wiener Männergesangvereins. Im J. 1861 ging er als Domkapellmeister und Direktor des Mozarteums nach Salzburg. Nach seiner Verheiratung mit der Gräfin Pauline von Zichy, gab er diese Stellungen auf, behielt aber seinen bleibenden Wohnsitz in Salzburg. Von seinen Compositionen sind zu nennen, ausser Liedern und Gesängen, mehrere Messen und Sinfonien, ein von der Società del Quartetto in Mailand preisgekröntes Quartett und die mit Beifall aufgeführten Opern »Prinzessin Ilse« und »Hans Heidekukuk«.

Schlag, ein bedeutender Orgelbauer der Jetztzeit, ward am 27. Febr. 1803 zu Storschwitz bei Zeitz geboren. Schon in seiner Jugend beschäftigte derselbe sich gerne mit mechanischen Arbeiten, musste aber, da sein Vater ein Weber war, bei demselben die Weberei erlernen. Als in seinem Geburtsorte eine Orgel erbaut wurde, erregte dies seine Aufmerksamkeit der Art, dass er im Jahr 1822 als Lehrling beim Orgelbauer Schönberg in Schafstädt eintrat. Nach absolvirter Lehrzeit arbeitete er bei dem berühmten Engelhard in Herzberg, bei Hamann in Magdeburg, bei Kiesewalter in Jauer. Im J. 1834 wurde ihm eine selbständige Reparatur an der Orgel in der Friedenskirche zu Schweidnitz übertragen. Er gründete in Folge dessen hier ein eigenes Geschäft, welches

sich von nun an immer mehr erweiterte. So baute er die Orgel in der Gnadenkirche in Hirschberg, das grösste Orgelwerk Schlesiens; dieser Arbeit folgten noch andere namhafte Bauten. 1869 ward dies Geschäft bedeutend erweitert und nahmen nun seine beiden Söhne, Theodor und Oscar, Theil an demselben; daher jetzt die Firma »Schlag und Söhne«. Heute arbeitet die Fabrik mit Dampfmaschinen. Von grösseren Orgelwerken, welche diese Firma baute, nenne ich: zwei Orgeln in Warmbrunn mit 32 Stimmen, in Ollendorf mit 30 Stimmen, in Petersdorf mit 36 Stimmen, in Freiburg mit 30 Stimmen, in Gr.-Glogau mit 36 Stimmen, in Sprottau mit 45 Stimmen, in Sagan mit 46 Stimmen, in Breslau mit 32 Stimmen u. s. w.

Schlag, *Tactus*, ganzer Schlag die Viervierteltelnote, halber Schlag die Zweiviertelnote.

Schlagfeder, s. v. a. Plectrum (s. d.).

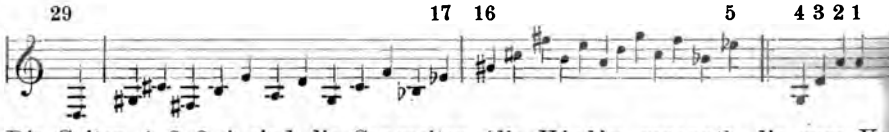
Schlaghölzer oder Klapphölzer, franz.: *claquebois*, sind Klappern von Holz; zwei kleine Holzplatten, durch Faden oder Charnier verbunden, werden gegeneinander geschlagen. Sie wurden unter dem Namen Crotalen im Alterthum von Tänzern und Tänzerinnen gebraucht und zwar nur mit einer Hand und wie die Castagnetten traktirt. Solche Holzklappern findet man mehrfach auch im deutschen Mittelalter abgebildet. Beim neapolitanischen Landvolke sind solche noch gebräuchlich und dort *tricca-ballaca* genannt.

Schlaginstrumente (krustische, vom griech. *κρουστικος*, zum Schlagen gehörig; latein.: *Instrumenta percussa* oder *pulsatilia;* ital.: *Stromenti per la percusione* oder *da percossa;* franz.: *Instruments à percusion*) nennt man alle Tonwerkzeuge, deren Ton oder blosser Schall durch Schlagen oder Klopfen erzeugt wird. Sie sind die primitivsten aller Tongeräthe. Als das erste Mittel des Menschen, durch Händeklatschen seinem rhythmischen Gefühle Ausdruck zu geben, nicht mehr genügte, traten an dessen Stelle gar bald die Schlaginstrumente und sie waren es, die den Menschen vom einfachsten Rhythmusschlagen zum Versuch einer wirklichen Musik geführt haben. Schlaginstrumente hat darum jedes Volk aufzuweisen und waren sie bei jedem Volke nicht nur die ältesten Tongeräthe, sondern sind bei der Menge zur Markirung des Rhythmus stets beliebt geblieben. Lärmen, Klappern, Klingeln in der Musik hat allezeit dem grossen Haufen gefallen und je mehr es rasselt und klingelt, desto lieber hört er ein solches Concert. So ists, wie Erfahrung und Geschichte lehren, bei allen wilden und halbwilden Völkern gewesen, so war es im klassischen Alterthum wie im finstern Mittelalter und so ists bei der Mehrzahl der Musikchöre noch jetzt. Man kann die Schlaginstrumente, je nach dem dazu verwendeten Stoffe, in mehrere Arten eintheilen: a) Fellinstrumente. Ueber hohle Körper oder Ringe wird eine Membrane gespannt und durch Schlagen mit der Hand oder mit Klöppel zum Klingen gebracht. Hierher gehören alle Arten Trommeln und Pauken. b) Holz wird zum Klappern und Klingen verwendet. Hierher zählen die Klapphölzer oder Holzklappern *(Claquebois)*, die im Mittelalter und noch jetzt beim neapolitanischen Landvolke in Gebrauch sind und dort *Tricca-ballacca* heissen; ferner Castagnetten und die aus mehrern Holzstäben zu einem Schlagwerk vereinte Strohfiedel (Holzharmonika, Xylophon). c) Glas in Gefäss-, Platten- oder Glockenform dient zum Musiciren. Man denke an das *Verillon* (Gläserspiel) und die Glasharmonika. d) Metall in Stab-, Platten-, Scheiben-, Becken- oder Glockenform dient einzeln oder scalamässig vereint, zum klingenden Spiele. Hier sind anzuführen: Triangel, Sistrum, Stahlharmonika, Cymbeln, Schellen *(grelots)*, türkische Becken, Glöckchen, Glockenspiel, chinesischer Hut *(chapeau chinois* oder *pavillon chinois)*, Schellenbaum oder türkischer Halbmond mit seinem Klingelwerk und endlich der Tamtam. Streng genommen gehören auch manche Saiteninstrumente, die durchs Plectrum (wie Kithara, Hackbret) oder durch Hammerwerk (Pianoforte) ertönen gemacht werden, zu den Schlaginstrumenten, s werden in der Regel aber nicht dazu gerechnet. Weil die meisten dieser

Schlaginstrumente (mit Ausnahme der Pauken, Glocken und gestimmten Platten) nur einen unbestimmten, dröhnenden, klirrenden, klappernden Schall, aber keinen messbaren Ton hervorbringen, bieten sie auch wenig musikalisches Interesse. Ihre Verwendung kann nur eine rhythmische, richtiger gesagt nur Geräusch und Lärm machende sein. Doch das Genie kann auch aus dem Nichts etwas schaffen und so würde es nicht schwer sein Beispiele anzuführen, wo Trommel, Pauke, Tamtam oder Glockenspiel, zur rechten Zeit in Kunstwerken gebraucht, wunderbare Effekte erzielen. So viel im Allgemeinen über Schlaginstrumente. Die einzelnen der hier aufgezählten Instrumente wird der Leser unter den betreffenden Artikeln beschrieben finden.

Schlagmanieren nennt man die verschiedenen rhythmischen Figuren, zu welchen die Töne der Pauken im Orchester verwendet werden.

Schlagzither (Bergzither) ist ein in Baiern, Oesterreich und der Schweiz sehr verbreitetes Saiteninstrument, das von der alten Cither mit Hals und sechs paar Stahlsaiten im Bau, Bezug und Spielmanier ganz abweicht. Sein Corpus ist flach, mit niedrigen, kaum $1^1/_2$ Zoll hohen Zargen, an der einen Seite geschweift. Beim Spielen liegt das Instrument auf dem Tische oder der Spieler auf den Knieen. Es ist mit 29 Saiten bezogen, die nach der gleichschwebenden Temperatur in folgender Weise gestimmt sind:



Die Saiten 1 2 3 4 sind die Sangseiten (die Violin genannt), die zum Vortrag der Melodie dienen; sie liegen auf einem Griffbrett, auf welchem durch Bünde von Messing die Halbtöne markirt sind. Die beiden Saiten 1 und 2 für den Ton a^1 sind von Stahl, die 3. ist von Messing, ebenso die 4., aber übersponnen. Alle übrigen Saiten sind von Därmen, zuweilen auch von Seide, die tiefen übersponnen. Die von 5—16 dienen zum Vortrag der Mittelstimmen, 17—19 zum Bass. Die tiefste *(d)* Saite 29 nennen die Zitherspieler Contra-*A*. Beim Spielen greifen die fünf Finger der linken Hand die Melodietöne auf dem Griffbret, dabei muss der Daumen stets über den beiden Stahlsaiten (1 und 2) schweben, wenn er nicht gerade einen Ton zu greifen hat. Angespielt werden die Sangsaiten durch den Daumen der rechten Hand, dessen Spitze mit einem Schlagring von Metall oder Horn bewaffnet ist. Die tiefen Basssaiten werden mit dem kleinen Finger, die mittleren Saiten mit den 3 Mittelfingern gerissen. Das Instrument ist sehr geeignet zum Begleiten von Volksgesängen, wie zum Vortrag von Tänzen, besonders Ländlern und anderen charakterisischen Volksstücken, meist von sentimentaler, elegischer Natur. Der Klang der Saiten ist fein und zart, mit angenehmer Bebung, das Flageolet zierlich, auch die Doppelgriffe sind von angenehmer Wirkung. Das Erlernen dieses vielbesaiteten Instruments ist nicht leicht. Schulen dazu sind in jeder Musikalienhandlung leicht zu haben, sowie Sammlungen von beliebten Zither-Stücken. Eine etwas kleinere Art, aber mit derselben Saitenzahl, nennt man kleine Elegie-Zither oder Reise-Zither; etwas längere dagegen mit 30 Saiten grosse Bass-Elegie-Zither. Alle Arten von Schlagzithern werden in Fabriken zu München, Wien, Markneukirchen und anderwärts gebaut. *A.*

Schlangenrohr, s. Serpent.

Schlecht, Raimund, wurde am 11. März 1811 in Eichstädt geboren und widmete sich dem geistlichen Stande. 1834 zum Priester geweiht, ging er 1836 als Präfekt und erster Lehrer an das Schullehrerseminar seiner Vaterstadt und wurde 1838 Inspektor und erster Vorstand derselben. Er machte zugleich die Geschichte des Kirchengesanges zum Gegenstande der ernstesten Forschung, als deren Resultate er mehrere bedeutende Werke veröffentlichte

»*Officium in nativitate Domini*« (Nördlingen, 1843). »*Vesperae breviarii Romani*« (Nördlingen, 1852). »Auswahl deutscher Kirchengesänge«. »*Gradualia et Offertoria de Communi Sanctorum*«. »Geschichte der Kirchenmusik« (Regensburg, Alfred Coppenrath, 1871). Ausserdem schrieb er eine Menge bedeutender Artikel für dies Lexikon.

Schlechtblasen (d. h. Schlichtblasen) bezeichnete nach Altenburg (»Heroische Trompeter- und Paukerkunst«, p. 14) soviel als auf der Trompete einen langgezogenen Ton aushalten. Dagegen hiess trompeten oder trommeten ein schmetterndes und mit verschiedenen Tönen abwechselndes Blasen, welches einen freudigen, kriegerischen Affekt ausdrücken soll.

Schlechte Note nannten früher manche Tonlehrer und Theoretiker die durchgehende, nicht dem betreffenden Accorde angehörige Note.

Schlechter, Matthias, geschätzter Lehrer des Pianofortespiels zu Wien, daselbst am 17. Septbr. 1803 geboren. In der Composition war er ein Schüler Kauer's und Seyfried's; schrieb über 40 Compositionen, darunter für Clavier: Präludien, Cadenzen, Variationen. Ferner für Orchester: Ouverturen und Concerte für verschiedene Instrumente; Messen, *Pater noster* und endlich eine Sammlung leichter Clavierstücke mit Fingersatz unter dem Titel: »Der praktische Lehrer am Clavier«.

Schlechter Contrapunkt, eigentlich schlichter, d. h. einfacher Contrapunkt, *Contrapunctus simplex* = Note gegen Note.

Schlechter Takt, eigentlich schlichter Takt, hiess früher der Vierviertelteakt.

Schlechter Takttheil hiess früher der accentlose, der Nebentakttheil des Taktes, zum Unterschiede vom guten, dem Haupttakttheil.

Schlegel, Elias, Instrumentenmacher zu Altenburg in den letzten Jahren des 18. Jahrhunderts. Er erfand 1794 ein Clavier, bei welchem durch den Druck mit dem Knie ein neues Clavier-Register eintrat, und bei welchem auch ein Harfen- und ein Lauten-Register angebracht war.

Schlegel, Friedrich Anton, Flötist zu Gratz in Steiermark, lebte in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Er verfasste »Gründliche Anweisung die Flöte zu spielen nach Quantzens Anweisung« (Gratz, 1788, in 8°).

Schleifbogen, s. Bogen.

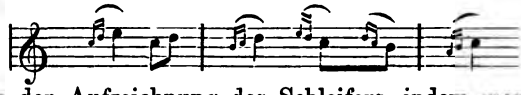
Schleifen, s. Parallelen.

Schleifen heisst: beim Vortrage zwei oder mehrere aufeinanderfolgende Töne so zu verbinden, dass keine Spur einer Lücke zwischen ihnen entsteht. Beim Gesange und bei den Blasinstrumenten wird diese Bindung dadurch herbeigeführt, dass die betreffenden Figuren mit einem Athemzuge ausgeführt werden; bei den Streichinstrumenten vermittelst eines Bogenstriches; bei den Tasteninstrumenten aber dadurch, dass der vorangehende Finger nicht eher die Taste verlässt, bis der nachfolgende die neue Taste anschlägt. Dass die zu bindenden Töne durch den Schleifbogen in der Notenschrift bezeichnet werden, ist unter Bogen ausgeführt. Vorschläge und Spielmanieren werden an die Hauptnote angeschleift.

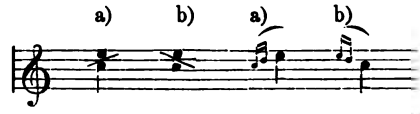
Schleifer, eine Art deutschen Kreistanzes, wobei man mit den Füssen viel über den Boden hinschleift und nicht in die Höhe springt, also war Schleiftanz stets der Gegensatz zum Springtanz. Die Musik dazu bewegt sich im mässigen $^3/_8$- oder $^3/_4$-Takt, und hiess auch Dreher. Beide Ausdrücke wurden noch Anfang dieses Jahrhunderts, bevor der Walzer in Aufnahme kam, gehört und bezeichnete man damit einen walzerartigen Tanz in nicht geschwinder Bewegung. Schon zur Ritterzeit gab es getretene oder Schleiftänze in geradem Takt, wobei man nach Art der Polonaise umherging und die Schweife der Damenkleidung hinterherschleiften. Auf den getretenen Tanz folgte dann stets zu derselben Melodie, aber in Tripeltakt umgewandelt, der Springtanz oder Nachtanz.

Schleifer (franz.: *Coulé*) heisst eine Verzierung, eine aus zwei Tönen

bestehende Figur, die auf- oder absteigend einer melodischen Hauptnote voran geht und nach Art der Vorschlagsnoten, so rasch ausgeführt wird, dass sie der Hauptnote fast gar nichts von ihrem Zeitwerth raubt. Sie wird dem entsprechend durch kleine Vorschlagsnoten verzeichnet:



Die ältere Weise der Aufzeichnung des Schleifers, indem man seine erste Note und die Hauptnote als Terzen übereinanderstellt und durch einen Querstrich trennt:



ist jetzt ziemlich abgekommen. Die Richtung des Striches bezeichnet die Richtung des Schleifers.

Schleiflade, s. Windlade.

Schleifzunge heisst die beim Trompeten- oder Hornblasen gemeinübliche Doppelzunge, derjenige Zungenstoss, bei dem die Silben oder Buchstaben: t—d oder t—dl und d—dl angewendet werden (s. Zunge).

Schleinitz, Conrad, ist am 1. Octbr. 1807 in Zechanitz bei Döbeln als Sohn eines Schullehrers geboren. Seine wissenschaftliche Ausbildung erhielt er auf der Thomasschule in Leipzig. Hier fand auch seine reiche musikalische Begabung die erfolgreichste Förderung, namentlich entwickelte sich seine Tenorstimme zu solcher Schönheit, dass er ein gern gesehener Gast in den feinsten und gebildetsten Kreisen Leipzigs wurde. Er widmete sich zwar, als er die Universität Leipzig bezog, der juristischen Carrière, wurde später Advokat daselbst und gewann eine ausgebreitete Praxis und auch Ruf als Rechtsgelehrter allein dabei wurde er der Kunst durchaus nicht untreu. Bald stand er mit an der Spitze des öffentlichen Kunstlebens Leipzigs und seinen Bemühungen ist es namentlich zu danken, dass Mendelssohn Leipzig zum Mittelpunkt seiner epochemachenden Thätigkeit wählte. Sch. führte (1835) die Unterhandlungen mit Mendelssohn, in Folge deren dieser die Direktion der Gewandhausconcerte übernahm und bald umfing beide das innigste Freundschaftsband. Auch um die Gründung des Conservatoriums erwarb sich Sch. aussergewöhnliche Verdienste und wiederholt bezeugt Mendelssohn, wie viel Sch. dazu beitrug, um dem Meister seine Wirksamkeit in Leipzig angenehm zu machen. Dieser widmete ihm auch eins seiner unvergänglichen Werke: »Die Musik zum Sommernachtstraum«. Nach dem Tode Mendelssohn's übernahm Sch. die Leitung des Conservatoriums, und dass er sie ganz im Sinne des Freundes weiter führte, wird dadurch bezeugt, dass die Anstalt noch in voller Blüthe steht.

Schleppen nennt man das fehlerhafte Verzögern im Tempo beim Vortrage. Namentlich verleiten langsame Sätze dazu, während rasche eher zum Gegentheil, zum Eilen, zum Uebertreiben in der Bewegung veranlassen.

Schlesinger, David, Pianist, geboren zu Hamburg 1802, veröffentlichte daselbst einige Compositionen und ging 1827 nach London, wo er in den Philharmonischen Concerten mit Beifall spielte, und als Clavierlehrer dort Wohnsitz nahm. Seine Compositionen (Hamburg, Kranz) bestehen in Salonstücken für Clavier.

Schlesinger, Martin, Violinist, geboren 1751 zu Wildenschwet in Böhmen, lebte in Königgrätz, später in Pressburg als Soloviolinist des Cardinal-Erzbischofs und dann als Kammervirtuos des Grafen Erdödy zu Wien, wo er am 12. Aug. 1818 starb. Er veröffentlichte: Violinsoli, ein Thema mit Variationen für Violine und Orchester (Leipzig, Fleischer) und ein *Rondo hongrois* für Violine und Clavier (Wien, Mechetti) u. a.

Schlesinger, Martin Adolph, gründete zu Berlin 1795 die bekannte

uch- und Musikalienhandlung. Sein Sohn, Moritz Adolph, ging 1819 nach aris, wo er in die Buchhandlung Bossange Père eintrat, und 1823 selbst in aris eine Buchhandlung zu gründen beabsichtigte. Schwierigkeiten, welche er Polizei-Präfekt Fouchet wegen der dazu nöthigen Erlaubniss, da er zu den iberalen gezählt wurde, erhob, bestimmten ihn, eine Musikalienhandlung zu ründen, die bald in Paris Bedeutung erlangte. Sein erstes Unternehmen war ie Herausgabe der Clavierauszüge der Mozart'schen Opern, zu welcher Horace ernet die Titel zeichnete. Nächstdem veröffentlichte er die sämmtlichen Instrumentalwerke von Beethoven, Mozart, Weber, Hummel, Moscheles, eine ammlung Meisterwerke in 24 Bänden u. s. w. 1834 gründete er die »*Gazette usicale de Paris*«, mit welcher er im nächsten Jahre »*La Revue musicale*« ereinigte. 1846 verkaufte er sein Haus an Louis Brandes und zog sich nach aden-Baden zurück, wo er 1864 starb. Der zweite Sohn von Martin Sch., einrich Schlesinger, Nachfolger des Berliner Hauses, gründete 1851 die erliner Musikzeitung »Echo«.

Schlesinger, S., gab ein Schriftchen in den Druck: »Gusikow und dessen olz- und Stroh-Instrumente. Ein biographisch artistischer Beitrag zur richigen Würdigung dieser ausserordentlichen Erscheinung« (Wien, Tender, 1838).

Schlett, Joseph, geboren zu Wasserburg an der Inn 1763, verlor früh eine Eltern durch den Tod und war genöthigt, durch Singen und Orgelspiel n Kirchen und Klöstern für seine Subsistenz zu sorgen. Er wurde dann in ein Colleg seiner Vaterstadt aufgenommen und besuchte die Universität Ingolstadt um Philosophie zu studiren. Durch mehrere historische Arbeiten erwarb er Ruf und starb in München am 26. Decbr. 1836. Von seinen zahlreichen Compositionen sind gedruckt: »Zwei Sonaten für Harmonika« (Leipzig, Breitkopf & Härtel). »Canzoni mit Clavierbegleitung«. Sch. gab auch eine deutsche Uebersetzung der, auf die Musik Bezug habenden Briefe J. J. Rosseau's heraus unter dem Titel: »Briefe über die Musik, ein Wort noch gültig für unsere Zeit« (Sulzbach, Seidel, 1822, in 8°).

Schletterer, Hans Michel, ist am 29. Mai 1824 zu Ansbach geboren. Den ersten Unterricht in der Musik erhielt er durch den Stadtcantor J. Dürrner, der ihn im Violinspiel, und den Organisten Th. Mayer, der ihn im Clavier- und Orgelspiel und in der Theorie unterrichtete. Da Sch. für das Schulfach bestimmt war, so bezog er 1840 das Lehrerseminar zu Kaiserslautern und wurde hier, als er die Anstalt 1843 verliess, als Schulgehülfe angestellt. Seine vorwiegende Neigung für Musik veranlasste ihn später nach Kassel zu gehen, um bei Spohr und Kraushaar seine Studien fortzusetzen und dann auch noch in Leipzig den Unterricht von David und Richter zu suchen. 1847 ging er als Musikdirektor nach Zweibrücken, 1854 als Universitätsmusikdirektor nach Heidelberg und 1858 als Domkapellmeister nach Augsburg, woselbst er seit mehreren Jahren auch eine zu vollster Blüthe gedeihende Lehranstalt für Musik leitet. Schletterer ist sowohl selbstschöpferisch als auf dem Gebiet der Musikwissenschaft thätig. Von seinen gedruckten Compositionen sind zu erwähnen: Psalmen für mehrstimmigen Chor, Männerchorlieder und Lieder für gemischten Chor und Chorgesänge für Sopran, wie Lieder für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung. Ferner veröffentlichte er mehrere treffliche Werke zu Schulzwecken, wie seine Chorgesangschule u. s. w. Anerkennung in den weitesten Kreisen gewannen seine wissenschaftlichen Werke: »Uebersichtliche Darstellung der Geschichte der geistlichen Dichtung und kirchlichen Musik«, »Zur Geschichte der dramatischen Musik und Poesie in Deutschland« und »Joh. Friedr. Reichardt. Sein Leben und seine Werke«. Schletterer's Frau:

Schletterer, Hortensia, geborne Zirges, geboren am 19. März 1830, ist eine treffliche Violinspielerin, sie ist auf dem Conservatorium in Leipzig gebildet und machte wiederholt erfolgreiche Concertreisen.

Schleuse, s. v. a. Giesslade.

Schlicht, einfach (s. Schlecht).

Schlicht, Levin Jonathan, geboren zu Calka in der Mark am 26. Octbr. 1681, war Pastor an der Georgenkirche zu Berlin und starb daselbst am 7. Jan. 1723. Unter seinen vielen Programmen handelt eins von der Musik: »*De admirandis quibus dam soni musici effectibus.*«

Schlichtegroll, Adolph Heinrich Friedrich **von,** Literat und Philologe, geboren am 8. Decbr. 1764 zu Gotha, wurde später daselbst Gymnasial-Professor und Bibliothekar des Herzogs von Gotha. Er starb in München am 4. Decbr. 1822. Zu seinen Schriften gehört: »Nekrolog der Deutschen« (Gotha, 1790—1806, 34 Bände), in welchem Nachrichten über mehrere berühmte Musiker sich finden.

Schlick, Arnold, Hoforganist des Kurfürsten von der Pfalz, geboren in Böhmen 1640, gab eine Sammlung von Gesängen in Orgel- und Lautentabulatur gesetzt heraus. Das Werk, eine der ersten Publikationen Peter Schöffer's, ist sehr selten geworden. Das Exemplar auf der Berliner königl. Bibliothek ist ohne Titelblatt; dies ist handschriftlich von Dehn ergänzt, nach dem Exemplar, welches C. F. Becker in Leipzig besass und das mit dessen Bibliothek an die Leipziger Stadtbibliothek überging. Der Titel lautet: »Tabulaturen Etlicher lobgesäng vnd liedlein vff die orgeln vnd lauten ein theil mit zweien stimmen zu zwicken und die drit dartzu zu singen, etlich on gesangk || mit dreien von Arnolt Schlicken Pfalz || gravischen Churfürstlichen organisten tabulirt vnd in den truck d'vrsprungklichen stat der truckerei zu Mainz | wie hienach folgt verordnet«. Auf dem letzten Blatt steht: »Gedruckt zu Mentz durch Peter Schöffer. Uff sant Matheis abent. Anno M.D.xij (1512)«. Zuerst bringt das Werk zwei Briefe; der erste von Arnold Schlick dem Sohne, datirt vom Chatarinen Tage 1511, der den Vater ersucht, ihm eine Sammlung für Orgel und Laute zusammenzustellen. In dem Antwortschreiben verspricht der Vater dem Sohne, seinem Wunsche zu entsprechen, obgleich er des Augenlichts beraubt sei und er nimmt dabei Gelegenheit, Sebastian Wirdung wegen seiner ähnlichen Arbeiten heftig anzugreifen und wirft ihm dabei vor, dass er selbst das nicht verstehe, was er zu lehren beabsichtige. Am Schluss spricht sich der Verfasser über sein Werk dahin aus: »Dweil ein iedes dinck | das vnderschidlich vnd ordenlich gemacht | den leser mer bewegt vnd lustiger zu lesen | denn so es confuss vnd unordenlich gesetzt | hab' ich diess wercklin vnd prob wie noch volgt zu trucken geordnet vnd in trewe theil vnterschieden. Zum ersten hab ich Tabulatur vff die orgel Chorgesangk | vn etlich lieder | mit dreien vn mit fiern stimmen gesatzt. Zum andern tabulatur vff die lauten | zwo stimmen zu zwicken und ein zu singen. Zum dritten dreiw liedlein mit dreien stimmen zu zwicken«. Seinem Sohne

Schlick, Arnold, wird von Kiesewetter ein auf der königl. Bibliothek in Berlin befindliches Manuscript »*De Musica poetica*« (begonnen 1533, vollendet 1540) zugeschrieben, doch ohne recht stichhaltigen Grund. Das Manuscript, von dem Kiesewetter eine Beschreibung giebt in »Allgemeine Musik-Zeitung«, Jahrg. 33, No. 23, enthält unter andern auch Proben der Partituren des Mittelalters. Erwähnt sei noch, dass Ornitoparchus das vierte Buch seines »*Musicae activae Micrologus*« Schlick dem Vater dedicirte.

Schlick, Johann Conrad, geboren 1759 wahrscheinlich in Münster, war bereits im Alter von 17 Jahren als Cellist in der bischöflichen Kapelle obiger Stadt angestellt. 1777 unternahm er eine Kunstreise, kam nach Gotha und trat dort mit dem Titel Secretär in die Kapelle des Herzogs August. Schlick befestigte durch mehrere Reisen seinen Ruf als Violoncellvirtuos und starb 1825 in Gotha. Von seinen gedruckten Compositionen sind zu erwähnen: Drei Quintette für Violine, Violoncell, Flöte, Bratsche und Bass (Paris, 1787). *Symphonie concertante* für Violine und Violoncell (Gotha). Drei Sonaten für Pianoforte, Violine und Violoncell, op. 3 (ibid. 1797). Sechs Quartette für zwei Violine, Bratsche und Violoncell (ibid.). Concert für Violoncell, op. 5 (Leipzig, Peters). Drei Sonaten für Violoncell und Bass (Paris, Sieber). Die

grössere Anzahl Compositionen Schlick's (gegen 100) ist ungedruckt geblieben. Es gab darunter Concerte für Violine, Viola und Violoncell; Streichquartette; Violoncellsolos; Sinfonien; Guitarrenstücke u. s. w.

Schlick, Regina Strina Sacchi, Gattin des Vorigen, geboren 1764 zu Mantua, nach Jahn zu Ostiglia, wurde in der Musik Schülerin des Conservatoriums della Pieta in Venedig. Als Hauptinstrument erwählte sie die Violine und erlangte auf derselben eine so bedeutende Virtuosität, dass sie sich mit Erfolg in dem *Concert spirituel* zu Paris hören lassen konnte und zwar zu einer Zeit, wo sie mit mehreren berühmten Geigern concurriren musste. In den Jahren 1780 bis 1783 concertirte sie in Italien und erregte namentlich in Rom, Neapel und Florenz die grösste Bewunderung. In Gotha lernte sie Schlick kennen, der ihr 1785 nach Italien folgte und sie von dort als Braut nach Gotha brachte, wo er sie heiratete. 1784 kam sie nach Wien. Mozart rühmt seinem Vater, sie habe sehr viel Geschmack und Empfindung in ihrem Spiel, was dieser seiner Tochter bestätigt, als die Strinasacchi im December 1785 nach Salzburg kam (7. Decbr.): »Sie spielt keine Note ohne Empfindung, sogar bei den Sinfonien spielte sie alles mit Expression und ihr Adagio kann kein Mensch mit mehr Empfindung und rührender spielen als sie; ihr ganzes Herz und Seele ist bei der Melodie, die sie vorträgt und ebenso schön ist ihr Ton und Kraft des Tones. Ueberhaupt finde, dass ein Frauenzimmer, die Talent hat, mehr mit Ausdruck spielt, als eine Mannsperson«. »Ich schreibe«, fährt Wolfgang fort, »eben an einer Sonate (454 K.), welche wir Donnerstag im Theater bei ihrer Academie zusammen spielen werden« (24. April 1784). Aber die Sonate wurde nicht zur rechten Zeit fertig, und nur mit Mühe erpresste die Strinasacchi am Abend vor dem Concert wenigstens die Violinstimme von Mozart, die sie am folgenden Morgen ohne seine Beihilfe einübte; er sah sie erst im Concert wieder. Beide spielten vortrefflich und ernteten mit der Sonate grossen Beifall ein. Kaiser Joseph, der zugegen war, glaubte aus seiner Loge mit der Lorgnette zu erkennen, dass Mozart keine Noten vor sich hätte; er liess ihn zu sich rufen und ihn bitten, die Sonate mitzubringen. Es war ein leeres Notenblatt mit Taktstrichen, denn Mozart hatte keine Zeit gefunden, die Clavierstimme aufzuschreiben und spielte die Sonate, die er also noch gar nicht gehört hatte, aus dem Gedächtniss (Jahn, W. A. Mozart, 2. Auflage, II. 25). Regina liess sich oft mit ihrem Manne auf zahlreichen Kunstreisen in Doppelconcerten für Violine und Violoncell hören und starb ungefähr 1823 in Gotha. Auch als Guitarrenspielerin soll sie vorzüglich gewesen sein, wie denn auch ihre äussere Erscheinung als bezaubernd geschildert wird. Eine Tochter Beider wurde bekannt als gute Clavierspielerin und spielte öffentlich, so 1799—1800 in Leipzig mit ihren Eltern Trios für Pianoforte, Violine und Violoncell.

Schlick, Johann Friedrich Wilhelm, Sohn des Vorigen, geboren zu Gotha am 24. Jan. 1801, genoss, obgleich seine Eltern häufig auf Kunstreisen abwesend waren, doch eine äusserst sorgfältige Erziehung, erst in Gotha, dann in Hildburghausen als Pensionär des Gymnasialdirektors Dr. Sickler. Nach Abschluss seiner Gymnasial-Studien in Gotha wurde er zum Kaufmannsstand bestimmt, da er zum Studiren keine Neigung zeigte, die Musik aber nach dem Willen des Vaters nicht als Lebensberuf ergreifen sollte. In einer Baumwollenspinnerei unweit des Städtchens Lahr im Breisgau bestand er seine dreijährige Lehrzeit, kehrte aber, da sein Vater indess gestorben war, nach Gotha zurück und widmete sich nun mit Eifer der Musik. In Weimar nahm er Unterricht beim Kammermusikus Haase im Violinspiel, musste aber bald in Gotha seines Unterhalts willen im Orchester mitspielen. Später erhielt er eine Anstellung als Sekretär und Cellist bei dem Amtsrath Lucas, Rittergutsbesitzer in der Nähe von Grossglogau und hier erst gelang es ihm, sich auf seinem Instrumente zu vervollkommnen. Im J. 1823 wurde er durch Vermittelung der Kapellmeister von Weber und Morlacchi, als Accessist in die königlich sächsische

Kapelle aufgenommen und nur wenige Jahre später wirklicher Kammermusikus. Ausser seinen musikalischen Leistungen widmete sich Schlick auch dem Instrumentenbau, indem er mit unverdrossenem Eifer die Vorzüge der alten italienischen Streichinstrumente im Bau wiederzufinden suchte, ein Streben, das 1840 bei Gelegenheit der sächsischen Industrieausstellung durch Verleihung der grossen goldenen Preis-Medaille anerkannt wurde. Seine Violinen und Violoncellos sind sehr geschätzt. Kränklichkeit nöthigte ihn (1865), um seine Pensionirung nachzusuchen; am 24. April 1874 starb er in Dresden.

Schlick, Rudolph, Dr. med. um die Mitte des 16. Jahrhunderts ist Verfasser eines sehr seltenen Schriftchens: »*Exercitatio qua musices origo prima, cultus antiquissimus, dignitas maxima et emolumenta, quae tam animo, quam corpori humano confert summa breviter ac dilucide exponuntur*« (Spirae typis Bernhard Albini, 1588, in 8°, 48 S.).

Schliebner, Gotthold August, Pianist und Componist, ist geboren 1820 zu Lindenberg bei Beeskow, studirte in Berlin bei A. B. Marx Composition und bei Killitschgy Clavier. Im J. 1849 liess er sich in Stralsund nieder, wo er als Musiklehrer und als Veranstalter von Kirchenmusiken und Triosoiréen erfolgreich thätig war. 1856 ging er wieder nach Berlin zurück. Er schrieb unter anderen mehrere Opern: »Student und Bauer«, »Der Lastträger«, »Riccio« und »Der Graf von Santarem« von denen die letztere 1861 in Leipzig aufgeführt wurde.

Schlimbach, Georg Christian Friedrich, geboren zu Ohrdruff im Herzogthum Sachsen-Gotha 1760, erhielt Musikunterricht vom dortigen Organisten Bach, und übernahm 1782 die Stelle als Cantor und Organist zu Prenzlau. Später kam er nach Berlin, wo er eine Musikschule errichtete. Im J. 1798 kündigte er ein Handbuch für Organisten an, von welchem aber nur der zweite Theil erschien: »Ueber die Struktur, Erhaltung, Stimmung und Prüfung der Orgel, nebst einer Disposition derselben«, mit Kupfertafeln, in 4° (Leipzig, Breitkopf & Härtel). Die dritte Auflage erschien 1843 von C. F. Becker revidirt. Das Werk zeichnet sich durch Gründlichkeit und Klarheit der Darstellung aus. Sch. lieferte ferner für die von Reichardt redigirte musikalische Berliner Zeitung mehrere Aufsätze, als: »Einige Briefe über den Unterricht in der Musik«, 1805, No. 13, 14, 15, 17. »Ideen und Vorschläge zur Verbesserung des Kirchenwesens«, 1805, No. 59, 60, 62, 66, 69, 70, 72, 90, 93, 98, 103. »Luther's Denkmal«, ebend. No. 68. »Ueber des Abt Vogler's Umschaffung der Orgel zu St. Marien in Berlin, nach seinem Simplifications-System, nebst leicht ausführbaren Vorschlägen zu einigen bedeutenden Verbesserungen der Orgel«, 1805, No. 97, 99, 102 und 1806, No. 4. In demselben Jahre und in derselben Zeitung erschien noch: »Ueber die neumodischen Liedersammlungen«. »Ueber einen Vorschlag des Herrn S. zu einer leichten und sichern Erlernung des Treffens in der Singkunst«. »Ueber die früheste Vorbereitung zur Bildung künftiger Tonkünstler«. »Nachtrag zur Abhandlung über Kirchenmusik« und noch einige andere.

Schlimme Taktzeit, s. schlechte Taktzeit.

Schloer, François, geboren im Elsass gegen 1785, lebte einige Zeit in Holland und liess sich dann in Paris als Lehrer des Clavierspiels nieder. Er hat daselbst viel Claviermusik veröffentlicht, darunter: »*Fantasie pour piano* und Orchester« (Paris, Petit). »Sonaten für Clavier und Violine«, op. 7, 8, 35, 46, 47 (ibid.). »*Fantasie pour piano seul*«, op. 56 (ibid.) »*Préludes pour les commençants*«, liv. I und II (ibid.). Streichquartette u. a.

Schloesser, Adolf, ist 1830 am 1. Febr. zu Darmstadt, woselbst sein Vater Hofkapellmeister war, geboren; er machte unter dessen Anleitung seine musikalischen Studien; ging 1847 nach Frankfurt a. M., wo er sich bald als Pianist und Componist vortheilhaft bekannt machte. Seit 1854 lebt er in London als gesuchter Musiklehrer. In seinen »Schumann Evenings« hat er viel zur rechten Würdigung dieses Meisters in England beigetragen. Von seinen

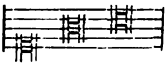
Compositionen sind ausser einem Claviertrio und einem Clavierquartett eine Reihe von Liedern und Clavierstücken erschienen, von denen einzelne auch in Deutschland weitere Verbreitung gefunden haben.

Schloesser, Louis, 1800 in Darmstadt geboren, machte seine Studien daselbst unter Rinck und dann in Wien bei Seyfried, Salieri und Mayseder. Später besuchte er auch das Pariser Conservatorium und erhielt im Violinspiel Unterricht von Kreutzer und in der Composition von Lesueur. Er wurde dann Concertmeister und später Hofkapellmeisser in Darmstadt. Er war auch als Componist und Musikschriftsteller thätig. Von seinen Compositionen sind zu nennen: die Opern »Granada«, »Das Leben ein Traum«, »Benvenuto Cellini«, »Die Jugend Karls II.«; die Operette »Capitän Hector«; ein Melodrama »Die Jahreszeiten«; ferner eine Musik zu Goethe's »Faust«, mehrere Sinfonien, Entre-Acts, ein Concert für Horn mit Orchester, Ballette, eine Messe, Streichquartette, Stücke für Violine allein, für zwei Violinen und für Violine mit Clavier, Lieder und Werke für Pianoforte, von denen mehrere gedruckt sind.

Schloss, Sophie, ausgezeichnete Sängerin, geboren am 12. Decbr. 1812 zu Köln. Ihre Gesangstudien machte sie unter Leibl und Bordogni in Paris. 1839 liess sie sich, nach Deutschland zurückgekehrt, zuerst auf dem von Mendelssohn geleiteten Musikfest zu Düsseldorf mit Erfolg hören. Hierauf ging sie nach Leipzig, wo sie von 1841 an mehrere Jahre hindurch in den Gewandhaus-Concerten als erste Sängerin engagirt ward. Sie sang mit gleichem Beifall in Berlin, Dresden, Köln, Bonn und Mainz. 1848 verliess sie die öffentliche Laufbahn, als sie sich in Hamburg verheiratete.

Schlottmann, Louis, königlicher Musikdirektor, geboren zu Berlin am 12. Novbr. 1826, erhielt seine musikalische Ausbildung in der Composition von Dehn und im Clavierspiel von W. Taubert. Er lebt in Berlin als geschätzter Musiklehrer und liess sich auch in früherer Zeit mit Beifall als Pianist hören, so dass er 1856 eine Kunstreise nach London unternahm. Von seinen Compositionen fanden einige Lieder Beifall und weitere Verbreitung. Von Instrumentalcompositionen ist zu nennen: Ouverture zu »Romeo und Julia«.

Schlumbach, Johann Julius, ein seiner Zeit gerühmter Orgelspieler, lebte in der Mitte des 18. Jahrhunderts. Gedruckt sind von ihm: Drei Sonaten für Clavier, op. 1 (Nürnberg, 1756). Sechs Murki für Clavier (ebend.).

Schlüssel, lat.: *claves signatae;* ital.: *Chiave;* franz.: *Clé;* engl. *Key;* heissen bekanntlich die zur Notenschrift gehörigen Zeichen, welche erst die bestimmte Tonhöhe der Noten fixiren, indem sie der Linie, auf welche sie gestellt werden, einen Ton von bestimmter Höhe zuweisen, nach dem dann alle übrigen gemessen und benannt werden. Gegenwärtig sind bekanntlich allgemein üblich nur noch zwei: der *G*-Schlüssel oder Violinschlüssel , der anzeigt, dass die zweite Linie der Sitz für das g^1 ist und der *F*- oder Bassschlüssel , der für die vierte Linie das *F* der kleinen Octave bestimmt. Dass in früherer Zeit noch drei *C*-Schlüssel  für c_1 und noch mehrere *F*- und *G*-Schlüssel in Gebrauch waren, wie alles Weitere hierüber ist unter Notenschrift nachzulesen.

Schlüssel an der Orgel, Schieber oder Zieharm, ist ein kleines Stück Eichenholz, das an den beiden Enden gabelförmig ausgeschnitten ist. Er dient zur Verbindung zweier Wellenarme (s. d.).

Schlüssel heisst auch das zum Stimmen der Harfe angewandte Werkzeug.

Schlüssel bei Blasinstrumenten ist der an der Klappe befindliche Stiel, auf den man mit dem Finger drückt, wenn diese sich öffnen oder schliessen soll.

Schlüsselfiedel, ein veraltetes, werthloses Bogeninstrument mit vier Saiten,

die aber zur Herstellung verschiedener Tonhöhe nicht mit den Fingern gegriffen wurden, sondern durch eine am Halse des Instruments angebrachte Claviatur (wie bei der Bauernleier) wurde die Tonhöhe modificirt, indem eine Taste (Schlüssel) die betreffende Saite gegen den Hals fest andrückte. Beim Spiel lag das Instrument vorm Spieler, die rechte Hand strich, die linke fingerte auf den Tasten. Zwei alte Abbildungen giebt ps; eine bei Agricola »*Musica instr.*«, 1528, eine zweite bei M. Prätorius »*Synt.*«, II, Taf. 22.

Schlüsselventil, s. Ventil.

Schluss, *Fine*, Ende.

Schlussfall, s. Cadenz und Tonfall.

Schlussfermate, s. Fermate.

Schlussgesang, das letzte Gesangstück einer grössern Vocalcomposition, Operette u. dergl., gewöhnlich ein Chorgesang oder ein von Einzelnen vorgetragenes Couplet, in das dann alle Mitspielenden einstimmen.

Schlussnote heisst die letzte Note eines Tonstücks, die in älterer Zeit in der Regel in der Schrift durch besondere Farbe und Verzierungen ausgezeichnet wurde.

Schlusssatz, der letzte Satz eines grösseren Tonsatzes oder eines aus mehreren einzelnen Nummern bestehenden Tonstücks; im erstern Falle heisst er in der Regel *Coda* (s. d.), im letzteren *Finale* (s. d.).

Schlusszeichen, s. Fermate.

Schmähling, Gertr. Elise, s. Mara.

Schmal, Georg Friedrich, nebst seinem Sohne, waren Orgelbauer in Regensburg und bauten 1730 die grosse schöne Orgel von 45 Registern, drei Clavieren und Pedal in der Kathedrale zu Ulm. Beide erwarben den Ruf, gute Claviere und Clavichords zu bauen.

Schmalz, Amalie, Königliche Opern- und Kammersängerin zu Berlin, geboren daselbst 1771 als Tochter des Organisten Joh. Dan. Schmalz. Den ersten Gesangunterricht ertheilte ihr der Kammermusiker Kannegieser, nächstdem wurde sie auf des Königs Kosten nach Dresden zum Kapellmeister Naumann geschickt, um sich in der italienischen Gesangskunst weiter auszubilden, wozu die Stärke und der aussergewöhnliche Umfang ihrer Stimme den König veranlassten. In Dresden trat sie auch zum ersten Mal in einer Oper ihres Lehrers: »*Tutto per amore*« auf. In Berlin, wohin sie 1790 zurückkehrte, sang sie zum ersten Mal im »Tod Jesu« von Graun, worauf sie 1793 bei der italienischen Oper beschäftigt wurde. Am Bedeutendsten war sie als Coloratursängerin, sie besass einen Umfang von drei Octaven, vom ungestrichenen bis dreigestrichenen *G* und wusste alle Töne desselben mit gleicher Klarheit und Schönheit zu gebrauchen. Indessen konnte sie die Gunst des Berliner Publikums in dem Maasse nie erreichen, wie ihre Vorgängerin Margarethe Schick, deren Rollen sie übernehmen musste. Von 1802 bis 1804 sang sie in Wien an der kaiserlichen Oper, und bei der Invasion der Franzosen 1806 ging sie nach Italien, wo sie in Rom mit Beifall auftrat. 1810 am 10. August erschien sie als Diana (»Baum der Diana«) wieder vor den Berlinern. Als sie jedoch in der Mad. Schulz auch im Coloraturfach eine bedeutende Nebenbuhlerin fand, trat sie weniger häufig auf, wurde aber bis zu ihrer Pensionirung 1830 als Gesanglehrerin bei der Oper beschäftigt. Sie starb in Potsdam am 28. November 1848. Ihr Bild von Bolt 1811 befindet sich in Iffland's Almanach von 1812.

Schmeil, Erfinder des Notographen, ist Lehrer in Magdeburg. Der Notograph ist eine Maschine, welche, mit dem Clavier in Verbindung gebracht, Alles, was auf demselben gespielt wird, auf einem Papierstreifen in Notenschrift aufzeichnet.

Schmelz, P. Simpertus, Benedictinermönch der Abtei Yrose am Constanzer See, lebte um die Mitte des 18. Jahrhunderts und verfasste ein Buch über die Anfangsgründe der Musik und den Kirchengesang mit dem weit-

schweifigen Titel: »*Fundamenta musico-cantus artificialis*, d. i. musikalisch Regular gestelltes, zweitheilig Figural und Choral-künstliches Sing-Fundament, für alle 4 Stimmen, Discant, Alt, Tenor und Bass; von allvorig dem Publico communicirten vielfältig unterschieden; als in dem Gebrauch für alle 4 Stimmen zugleich: dann extra Method. oder sondersleichten Weiss und Art zu solmisiren; Wiederum in vollkommen so, wie eigentlicher Beschreibung jeder, immer vorkommenden Kunstwörtern; sonders aber in dem, aller ersten mahls hier angebrachten *Systemato Moderno Cantus Artificialis*, oder heutig wahr und gründlich musikalischer Ab- und Eintheilung des Kunstgesanges« (erschienen 1752 länglich in 4°).

Schmelzer, Johann Heinrich, geboren in Oesterreich 1630, war 1655 Kammermusiker des Kaisers, dem er nach Prag folgte. 1678 erhielt er als Nachfolger von J. F. Sances von Ferdinand als der erste Deutsche die Stelle eines Hofkapellmeisters daselbst. Nach Dlabacz, »Künstler-Lexikon für Böhmen« (Th. 3, S. 50) wurde er vom Kaiser sogar in den Baronenstand erhoben. Schmelzer lebte noch 1695 in Wien und soll um das Jahr 1700 daselbst gestorben sein. Von seinen Werken kennt man: »*Sacro-profanus concentus musicus fidium, aliorumque instrumentorum*« (Nürnberg, 1662, in Fol.). (Dreizehn Violinsonaten mit Begleitung von Viola und Trombone.) »Zwölf Sonaten für Violine« (Nürnberg, 1665, in Fol.). »*Arie per il balletto a cavallo nella festa rappresentata per le gloriosissime nozze delle SS. CC. MMtà di Leopoldo I. Imperatore augustissimo e di Margherita Infanta di Spagna. Composta dall' Joanne Enrico Schmelzer, musico di camera di S. M. C. in Vienna d'Austria*« (Appresso Matteo Cosmerovio, 1667, in Fol.).

Schmetzer, Georg, Componist und Musikschriftsteller, geboren zu Augsburg gegen die Mitte des 17. Jahrhunderts, bildete sich unter der Direktion des Cantors an der Annenkirche in Augsburg, Kriegsdörfer, in der Musik aus, dessen Platz er 1677 nach dessen Tode selbst einnahm. Sch. starb daselbst 1694. Folgende Werke von ihm sind bekannt: »*Cantiones sacrae* von zwei bis neun Stimmen« (Augsburg, 1671, in Folio). »*Sacri concentus latini et partim germanici*, 5, 6, 7, 15, 16 *et* 17 *vocum et variorum instrumentorum simul concertantium, cum duplici basso per organo*« (August Vindel, 1689, in Fol.). (Auf dem Titel dieses Werkes lautet der Name Schmezer.) »*Miserere*« (Augsburg, 1690, in Fol.). (Wurde noch 1790 und später zur Fastenzeit in Augsburg von den evangelischen Cantoreien vor den Thüren gesungen. »*Methodus musicalis*«, oder musikalisch A B C. Taefelein für die Jugend« (Augsburg, 1678, in 4°). »*Compendium musicae*« (Augsburg, 1688).

Schmid, Anton, geboren in Baiern, erhielt an der Frauenkirche in München 1772 eine Anstellung als Chordirektor und machte sich auch als Sänger bemerkbar. Von seinen zahlreichen Compositionen sind gedruckt: »Deutsche Messe für den Advent für vier Stimmen und Orgel« (Augsburg, Böhm). »Deutsche Messe für eine oder zwei Stimmen und Orgel« (ibid.). »*Missa pastoritia* 4 *voc., orchestra et organo*« (ibid.). »*Offertorium* 4 *vocibus et organo*« (ibid.). »*Dies irae a quattro voci*, 2 *corni*, 2 *clarini con sordini e trombone di basso*« (ibid.). »*Missa de Requiem et Libera a* 4 *voci*, 2 *corni*, 2 *clarini con sordini, organo et contra-basso*« (ibid.). »Trauergesang für eine oder zwei Stimmen und Orgel« (ibid.).

Schmid, Anton, Musikschriftsteller und Conservator des musikalischen Theils der kaiserlichen Bibliothek zu Wien, wurde zu Salzburg 1786 geboren, besuchte dort auch die Schulen und kam dann nach Wien, um die Rechte zu studiren. 1819 erhielt er eine Stelle bei der kaiserlichen Bibliothek, 1844 als Conservator. Er starb in Wien 1857. Die Musik-Literatur verdankt ihm mehrere schätzenswerthe Beiträge; dazu gehören: 1) »Christoph Willibald Ritter von Gluck, dessen Leben und tonkünstlerisches Wirken. Ein biographisch-ästhetischer Versuch« (Leipzig, Fr. Fleischer, 1854, ein Band in gross 8°, 508 Seiten). 2) Beiträge zur Literatur und Geschichte der Tonkunst, ent-

halten in den Bänden 21—25 der musikalischen Zeitschrift »Cäcilia« (1842 bis 1846). Diese Beiträge bestehen in Beschreibungen alter seltener Kirchengesangs- und Choralbücher, Abhandlungen und musikalischer Werke, welche auf der kaiserlichen Bibliothek Aufbewahrung gefunden haben. 3) »Ottoviano dei Petrucci da Fossembrone, der Erfinder des Musiknotendrucks mit beweglichen Metalltypen, und seine Nachfolger im 16. Jahrhundert« (Wien, Rohrmann, 1845, ein Band 8°). »Joseph Haydn und Niccolo Zingarelli. Beweisführung, dass Joseph Haydn der Tonsetzer des allgemein beliebten österreichischen Volks- und Festgesanges sei« (Wien, Rohrmann, 1847, gross in 8°, 118 S.). (Enthält National-Melodien der verschiedenen europäischen Völker.)

Schmid, Bernhard, auch **Schmidt,** lebte im 16. Jahrhundert zu Strassburg; zu gleicher Zeit ein zweiter Organist desselben Namens, Bernhard Sch., ebenfalls zu Strassburg (siehe: Lobstein, »Beiträge zur Geschichte der Musik im Elsass und besonders in Strassburg, von der ältesten bis auf die neueste Zeit«, Strassburg, Dannbach, 1840), welche Beiden durch den Zusatz »der Aeltere« und »der Jüngere« unterschieden wurden. B. Schmid der Aeltere war 1560 Organist an der protestantischen Thomaskirche, auf welchem Platze ihm Bernhard Schmid der Jüngere 1564 folgte, als er Organist an der Kathedrale (Münster) wurde. Die Compositionen Schmid's sind nach dem altitalienischen Stile mit Verzierungen überladen; mehrere derselben sind in den von ihm herausgegebenen Sammlungen enthalten. Sie bestehen aus Orgelstücken, welche in deutscher Tabulatur abgefasst sind. Die erste besteht aus zwei Theilen: »Einer neuen Künstlichen, auff Orgel und Instrumenten Tabulaturbuch u. s. w.« (Strassburg, 1577, in Fol.). Im ersten Theile sind Werke von Orl. Lassus, Créquillon und von Richafort von Schmid arrangirt und ausgeschmückt *(colorati)*. Der zweite Abschnitt enthält 28 Motetten, vier- und fünfstimmig, von Orl. Lassus, de Roger, de Clément non papa, d'Archadelt, de Berchem, de Ferabosco und Cyprian de Rore. Den Schluss bilden Passemèzze, Saltarello's und Gaillarden von B. Schmidt. Auf der kaiserl. Bibliothek zu Paris und in München befindet sich je ein Exemplar dieses Werkes. Die zweite Sammlung: »Tabulatur-Buch von auserlesenen schönen Präludiis, Toccaten, Motetten, Canzonetten, Madrigalien und Fugen von 4, 5 und 6 Stimmen u. s. w.« (Strassburg, 1607, in Fol.) enthält dreissig Präludien in den Kirchentonarten, sechs Orgelsonaten, zwölf Motetten zu vier, fünf und sechs Stimmen, zwanzig vier-, fünf- und sechsstimmige Madrigale, zwölf Fugen, zwei Capriccio's mit Variationen und zwölf Galliarden, von Gabrieli Merulo, J. Diruta u. A.

Schmid, Carl, Dr., geboren am 9. April 1825 in Uerkheim im Aargau, studirte auf der Universität in Tübingen Medicin und bei Silcher Gesang und betrat in Prag die Bühne. 1856 wurde er für die k. k. Hofoper in Wien gewonnen und errang hier grosse Erfolge. Er starb daselbst am 25. April 1873.

Schmid, Christian Ernst, Prediger, zuletzt Kirchenrath in Merseburg, war in Rubenau bei Dresden am 14. Mai 1715 geboren und starb am 27. November 1786. Eine Dissertation: »*Programma de ritu cantandi per noctes dierum, festorum apud Hebraeos*« verfasste er in Leipzig und gab sie 1738 daselbst in Druck.

Schmid, Hieronimus Wilhelm, gelehrter Nürnberger Geistlicher, geboren zu Odensons am 2. Juli 1685, studirte zu Wittenberg und Altdorf, lebte als Pfarrherr in Nürnberg und starb daselbst am 28. Februar 1735. Er verfasste: »Historische Vorrede vom Ursprunge, Alterthum und sondern Merwürdigkeiten des Chorals, vor Heinrich Dretzel's evangelischem Choralbuch« (Nürnberg, 1831, obl. 4°).

Schmid, Joseph, Pianist, gebürtig in Böhmen, liess sich ungefähr 1797 in Wien nieder, wo er noch 1822 lebte. Er schrieb eine Anzahl instructiver, mit Fingersatz versehener Stücke für Anfänger (Wien, bei Weigl), ausserdem: »Trios für Clavier, Violine, Violoncello«, op. 36 (Wien, Cappi). »Kleine So-

naten für Clavier und Violine«, op. 29, 30, 31 (Wien, Weigl). »Clavier-Sonaten«, op. 6, 9, 15 (Wien, Artaria; Mainz, Schott) und andere Claviersachen.

Schmidius, oder **Schmid,** Johann Andreas, Dr. theol. und Professor an der Universität Helmstädt, auch Abt von Marienthal im Anfange des 18. Jahrhunderts, wurde in Worms am 18. August 1652 geboren und starb zu Helmstädt am 12. Juni 1726. Zu seinen Schriften gehören zwei Dissertationen: »*De cantoribus veteris ecclesiae*« (Helmstädt, 1708). »*De Elisaeo ad musices sonum propheta*« (Helmstädt, 1715, in 4°).

Schmidlin, Johann, Pfarrer zu Wezikon bei Zürich, gab heraus: »Singendes und spielendes Vergnügen reiner Andacht« (Zürich, 1752—1758, in 8°). »Musikalische wöchentliche Ausgaben« (Zürich, 1758—1759, 1760). »Lavater's Schweitzer-Lieder mit Melodien« (Bern, 1770, in 4°).

Schmidt, August, Dr. phil. und Musikschriftsteller, geboren zu Wien am 9. Septbr. 1808. Sein Vater, Archivar Adam Schmidt, Musikdilletant und Schüler Haydn's, liess ihn früh in der Musik unterrichten, so dass er sich als Violinist, neun Jahre alt, bereits öffentlich hören liess. Er war später in Wien Direktor eines Vereins von Musikfreunden und begann 1840 mit der Herausgabe eines musikalischen und poetischen Almanachs »Orpheus«. Vom Jahre 1841 an betheiligte er sich an der Redaktion der »Allgemeinen Wiener Musikzeitung«. Ferner gab er heraus: »Denksteine«, Biographien von u. s. w. (Wien, 1848). (Enthält Nachrichten von Seyfried, Eybler, Edlen von Mosel, Wolfgang Amadeus Mozart, Payer, Gansbacher, Weigl und des Grafen Amadée von Varkony nebst den Porträts der betreffenden.)

Schmidt, Balthasar, Organist der Hospitalkirche zu Nürnberg, geboren in den ersten Jahren des 18. Jahrhunderts, lebte noch 1773. Den grössten Theil seiner Arbeiten, auch die einiger anderer Autoren, hat er selbst gestochen; es gehören dazu: »Zwölf Menuette für Clavier« (Nürnberg, 1728). »*Divertissement musical, ou pièces pour le clavecin, consistant en Allemandes, Courantes, Sarabandes, Menuetts, Gigues* u. s. w.« (ibid. 1729). »Präludium und Fuge für Orgel« (ibid. 1731). »No. 1 der Clavierübung, bestehend aus einer Allemande, Sarabande, Variation und Gigue« (1733). »Zwölf Murki für's Clavier: Ein Choralbuch mit beziffertem Basse« (in 8°, 1773, zweite Auflage).

Schmidt, Bernhard, Hoforgelmacher der Königin Anna von England, zur Unterscheidung von einem gleichnamigen Neffen »der Aeltere« genannt, war in Deutschland geboren und kam mit zwei Neffen, Gerhard und Bernhard, auf eine Einladung an fremde Künstler 1660 nach England. Das erste Orgelwerk in London baute er mit diesen Neffen in der königl. Kapelle zu Witehall. Im Jahre 1680 trat er mit dem damals gleichberühmten Londoner Orgelbaumeister Renatus Harris beim Bau einer Orgel in Concurrenz. Weil man sich für keinen dieser beiden Meister entscheiden konnte, hatte man ihnen aufgegeben, Jeder an einer Seite der Kirche eine Orgel zu bauen, was auch geschah. Da nun beide gleich vorzüglich ausfielen und die Wahl abermals Schwierigkeiten machte, kam man endlich, aber nach vielen Umständlichkeiten und »weil er der Aeltere war«, zu einer Entscheidung zu Gunsten Schmidt's. Nach dieser baute S. noch Orgeln in der Christkirche, St. Mary Hill, in der dänischen Clementskirche zu London und zu Oxford in der Peters- und in der Marienkirche. In der Musikschule zu Oxford befindet sich sein Bildniss. Er starb 1709.

Schmidt, Carl, Instrumentenmacher, geboren zu Cöthen in den letzten Jahren des 18. Jahrhunderts, lebte zu Pressburg in Ungarn und erfand ein Instrument, welches er Claviviolin nannte. Es war bestimmt, den Effekt der Saiteninstrumente hervorzubringen, gleich des Polyplectron von Dietz oder des Plectoeuphon von Gama.

Schmidt, Christoph, Magister und Rektor zu Sondershausen, wurde zu Gera geboren und starb zu Sondershausen 1698. Er liess eine Dissertation drucken: »*Programma de musica*« (Sondershausen, 1687, in 4°).

Schmidt, Friedrich, Geheimrath des Grossherzogs von Sachsen-Weimar, Musikliebhaber, veranstaltete eine gute Ausgabe der Beethoven'schen Clavierwerke. Er verfasste auch den von Eberwein componirten Operntext »Der Graf von Gleichen« und das Oratorium »St. Bonifacius«.

Schmidt, Gustav, geboren zu Weimar am 1. Septbr. 1816, studirte in Jena die Rechte und unter Leitung von Töpfer Musik. In den Jahren 1840 bis 1841 lebte er in Leipzig, worauf er als Musikdirektor nach Brünn ging. 1845 kam er über Würzburg nach Frankfurt a. M., wo seine erste Oper »Prinz Eugen« (Clavierauszug bei Breitkopf & Härtel in Leipzig) zur Aufführung gelangte. Im Herbst 1849 übernahm er die Kapellmeisterstelle in Wiesbaden, kehrte aber später nach Frankfurt zurück, wo seine zweite Oper »Die Weiber von Weinsberg« ebenfalls zuerst aufgeführt wurde. Von 1864 bis 1876 war ihm die Direktion der Theaterkapelle zu Leipzig übertragen. Nachdem er dieser Stelle enthoben worden war, wurde er Kapellmeister in Darmstadt. Seine Leistungen sind allseitig untergeordneter Art.

Schmidt, Herrmann, Flötist, später königl. Hof-Componist und Ballet-Dirigent zu Berlin, daselbst am 5. März 1810 geboren, zeigte früh Anlagen und erhielt demgemäss Unterricht. Ein Schüler Gabrielis, trat er, 14 Jahr alt, in Concerten als Flötist auf. In der Composition war Böhmer sein Lehrer. Er wurde 1831 als Kammermusiker in die königliche Kapelle aufgenommen. Compositionen, hauptsächlich Ballette, die er schon um diese Zeit für das Theater schrieb, fanden so allgemeinen Beifall, dass er 1837 das Prädikat eines Hofcomponisten erhielt und 1838 zum Ballettdirigenten ernannt wurde. Er starb am 19. Octbr. 1845 zu Berlin. Ausser drei Sinfonien, Quartetten, Quintetten, Trios, 72 Entreakts, sind es die kleinen Singspiele: »Die verhängnissvolle Omelette«; »Ein Stündchen im Bade«, komische Oper; »Die Doppelflucht« u. s. w., und hauptsächlich eine grosse Zahl von Balletten, die beliebt waren, wie: »Der Polterabend«; »Der Schweizer-Soldat«; »Pygmalion«; »Der Marquis von Carrabas oder der gestiefelte Kater«; »Undine, die Wassernymphe«; »Das Rosenmädchen«; »Der Mutter Namenstag«; »Liebeshändel«; »Robert und Bertram«; »Die Danaiden«; »Die Tänzerin auf Reisen«; »Der Schutzgeist«; »Die Zigeuner«; »Der arme Fischer« u. s. w.

Schmidt, Jacob, Kurfürstlich Brandenburgischer Vice-Kapellmeister zu Berlin gegen 1619, gab 1620 daselbst eine Sammlung deutscher fünf- und sechsstimmiger Quodlibets vom Kapellmeister Zangius nebst einer gelehrten Vorrede heraus: »Lustige newe deutsche weltliche Lieder und Quodlibeten durch Nic. Zangius etc.« (Berlin, Rungen).

Schmidt, Johann, Orgelbauer, geboren 1757 zu Stichlingen im Schwarzwald, arbeitete in Wien, Leipzig und Augsburg und erhielt auf Empfehlung von Leopold Mozart 1785 den Titel eines Hoforgelmachers in Salzburg, wo er hauptsächlich wegen der aufrechtstehenden Piano's, die er baute, beliebt war.

Schmidt, Johann Baptist, Harfenist und Clavierspieler, geboren zu Wien in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, liess sich in Holland nieder und lebte gegen 1768 in La Haye. In Amsterdam und Paris sind von ihm »Sechs Quartette für Clavier, zwei Violinen und Bass« gestochen.

Schmidt, Johann Christian, geboren 1664 in Hohenstein, kam schon 1676 als Sänger und Instrumentistenknabe in die Kurfürstl. Sächs. Kapelle, ward 1687 Lehrer der Kapellknaben, 1692 zweiter Organist und 1696 auf Empfehlung des Vicekapellmeisters Strungk Vicekapellmeister und Kammerorganist. Nach des Letzteren Abgang im Jahre 1697 erhielt er den Kapellmeisterposten. Kurfürst Johann Georg III. hatte ihn beim Kapellmeister Christoph Bernhard studiren und Johann Georg IV. 1694 eine Reise nach Italien machen lassen, doch ohne sonderlichen Erfolg. Für den Unterricht bekamen die Erben Bernhard's nachträglich 400 Thlr.; zur Reise nach Italien erhielt Schmidt 100 Thlr. Er war, wie Hiller in Heinichen's Biographie bemerkt, ein gründlicher Componist, der seinen Contrapunkt aus dem Fundamente

verstand, wenn auch ohne künstlerisches Genie. Er schrieb Mehreres für die Kirche (Gerber, N. L. IV col. 87) und ein französisches Divertissement »*Les quatre saisons*«, welches in Dresden 1719 bei Gelegenheit der berühmten Vermählungsfeierlichkeiten zur Aufführung kam (Fürstenau, »Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden«, II. 246). Dies ist die einzige grössere Composition, welche in Dresden von ihm vorhanden ist. Es wäre ungerecht, ihn darnach beurtheilen zu wollen, da sie ein Gelegenheitsstück und in den Recitativen und Sologesängen für Dilettanten berechnet war. Schmidt scheint darin auf französischem Standpunkte zu stehen. Noch giebt es von seinen Compositionen drei Suiten oder Ouverturen für zwei Violinen, zwei Oboen, Viola und Bass. In Mattheson's »*Crit. mus.*«, S. 266, ist ein Brief von ihm abgedruckt, in dem er in nicht glücklicher Weise mit Buttstedt über die Solmisation discutirt. Die Antwort Mattheson's ist sehr peremtorisch. Als Lehrer erzielte er bessere Resultate, wenigstens sprechen dafür seine Schüler Christoph Gottlieb Schröter und C. H. Graun. Auch unter den evangelischen Kapellknaben, welchen er Musikunterricht ertheilte, zog er manchen braven Künstler, von denen besonders Melchior Hofmann zu erwähnen ist, seit 1704 Musikdirektor an der neuen Kirche, am *Collegio musico* und an der Oper in Leipzig. Schmidt starb, nachdem er seit 1717 den Titel eines »ersten oder Oberkapellmeisters« erhalten hatte, am 13. April 1728 in Dresden.

Schmidt, Johann Georg, Virtuose auf der Trompete, ist bei einem Dorfe bei Erfurt 1774 geboren und wanderte 1800 nach London, wo er sich niederliess. Er wurde bei der italienischen Oper angestellt und erster Trompeter bei der Musik des Prinz-Regenten von England. Als solcher machte er öffentliche Versuche, auf einem Ventilhorn zu blasen, welches er »*Regent's bugle*« nannte und welches mit Verbesserungen des »*bugle-horn*« von Halliday versehen war. Es wurde bei der englischen Militärmusik und auch auf dem Continent eingeführt.

Schmidt, Johann Jacob, Prediger zu Peest bei Palow in Pommern, lebte daselbst in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. In seiner »Einleitung zur biblischen Historie« (Leipzig, 1728, in 8°) ist Theil 7, Seite 1026—1033 von den Sängern und der Musik bei den Juden die Rede.

Schmidt, Johann Michael, Schulrektor zu Marktbreit in Franken, geboren zu Meiningen 1728, gestorben 1799, schrieb ein Buch, dessen Hauptinhalt die Beweisführung ausmacht, dass die Erkenntniss Gottes mit der Musik eng verknüpft ist. Das Buch heisst: »*Musico-Theologia*, oder erbauliche Anwendung musikalischer Wahrheiten« (Bayreuth und Hof, 1754, in 8°, 312 S.). Es ist ins Holländische übersetzt unter dem Titel: »*Musico Theologia, of stigtelyke toepassing van musikaale waarheden*« (Amsterdam, Olossen, 1756, in 8°) von Lustig.

Schmidt, Johann Michael, geboren zu Prag, war Kapellmeister des Fürst-Bischofs zu Augsburg und trat 1754 in den Dienst des Kurfürsten von Mainz. Er starb daselbst 1780. Messen, Vespern, Litaneien u. a. Compositionen von ihm finden sich in den Abteien Schwabens.

Schmidt, Johann Philipp, Hofrath und Expedient bei der Seehandlung zu Berlin, wurde am 8. Septbr. 1779 als der einzige Sohn des Admiralitätsraths Sch. in Königsberg in Preussen geboren. Die Liebe zur Musik, welche die Eltern veranlasste, dieser Kunst in ihrem Hause eine Pflegestätte zu gründen, ging auf den Sohn über, und obwohl er sie nach dem Wunsche der Eltern nicht zu seinem Berufe wählte, beschäftigte er sich doch während seines ganzen Lebens mit der Musik und benutzte sie in bedrängter Zeit, als er 1806 durch die Kriegsverhältnisse ohne Gehalt blieb (er war als Assessor bei der Domänenkammer angestellt) sogar zu seinem Erwerb, indem er Musikstunden gab. Er lieferte Aufsätze über Musik in den Leipziger und Berliner musikalischen Zeitungen und war 30 Jahre der musikalische Berichterstatter der »Spener'schen Zeitung«, welche Thätigkeit er 1845 beschloss. Als praktischer Musiker schrieb er zwölf kleine Opern, Singspiele, Prologe u. s. w., eine bei weitem grössere

Anzahl von kirchlichen Musiken, die zum Theil durch die Singakademie, deren Mitglied er war, ausgeführt wurden, ausserdem Lieder und Gesänge. Diese Compositionen sind fast sämmtlich gedruckt und speciell verzeichnet in Ledebur, »Tonkünstler-Lexikon Berlins«, S. 511—512. Ferner richtete er Mozart's »Don Juan« mit Recitativen ein und fertigte 38 Clavierauszüge von Sinfonien, Quartetten u. s. w. und des »Faust« von Radzivill an.

Schmidt, Louis, Violinist und Tenorsänger, geboren in Brandenburg, wurde Kapellmeister des Hoftheaters zu Anspach und Baireuth. 1782 wurde seine Operette »Das gräfliche Fräulein« zu Prag aufgeführt. Er übersetzte und richtete eine Anzahl italienischer Opern für das deutsche Theater ein.

Schmidt, Melchior, ein berühmter Lautenist und Thorbist zu Nürnberg, geboren daselbst 1608; wird unter seinen Kupferstichen »der Nürnbergische Amphion« genannt und ist sein Bild auf einem Flügel der Orgel in der St. Sebaldus-Kirche daselbst abgebildet.

Schmidt, Simon Georg, vortrefflicher Violinist, ist in Detmold am 21. März 1801 geboren. Er war Solo-Violinist des Herzogs von Sachsen-Coburg, dann Kapellmeister an der Kathedrale in Münster und vom Jahre 1829—1832 Solo-Violinist der Gesellschaft Felix Meritis in Amsterdam. Nachdem er Concertreisen durch Deutschland gemacht hatte, liess er sich in Halle a. d. S. nieder. Seine Compositionen, Oratorium »Die Könige«, »Die Weihe an die heilige Cäcilie«, Ouvertüren, Violinconcerte, sind von keiner Bedeutung.

Schmidt, Théodor, Violinist, von deutschen Eltern in Paris geboren, war erster Violinist am Theater Beaujolais. Seine ersten Compositionen erschienen 1765 zu Paris. Es sind: »*Six symphonies à huit parties*«. »*Six duos pour violon et violoncelle*«. »*Six trios pour deux violons et basse*«, liv. I. »*Six idem*«, liv. II. »*Six idem*«, liv. III.

Schmidt, Thomas, Prediger zu Altenburg, wo er 1669 geboren wurde. Zu seinen Schriften gehört: »*Historica et memorabilia*, das ist: Merkwürdige Sachen und Geschichten, speciell über das lutherische Gesangbuch u. s. w.« (Altenburg, 1707).

Schmidt, Wilhelm, Dr., verfasste: »Die Aura oder Mundharmonika als musikalisches Instrument dargestellt« (Quedlinburg und Leipzig, 1840, in 8°, 40 Seiten, 16 Seiten Musik, 5 lithographirte Platten).

Schmidtchen, Christoph Benjamin, s. Schmiedtchen.

Schmiedeknecht, Johann Matthes, Cantor zu Gotha, geboren in dem Dorfe Brume unmittelbar bei Gotha, trat sein Amt 1686 an und starb 1727. Er gab heraus: »*Tyrocinium Musices*«, d. i. Erster Anfang zur Singe-Kunst, der anfahenden und musikliebenden Jugend u. s. w.« (1710, in 8°, elf Bogen). Der Unterricht ist in Frage und Antwort abgefasst. Vierte Auflage.

Schmiedt, Siegfried, geboren zu Suhl 1756, lebte seit 1786 zehn Jahre zu Leipzig, während welcher Zeit die meisten seiner Compositionen erschienen. Er war als Noten-Correktor bei Breitkopf angestellt und ging später nach Suhl zurück, wo er 1799 starb. Compositionen: Der 67. Psalm. Cantate »Nun keine Thräne mehr«. Ode »Was kann dich grosser Gott«. Cantate »Wenn ich o Schöpfer«. Himmelfahrtscantate. Clavier- und Singstücke, 1. Samml. (Leipzig, 1786). III Claviersonaten (1787). Auswahl aus Langbein's Gedichten in Musik gesetzt (1790). VI kleine Claviersonaten, 2 Thl. (1788). Hymne an die Tonkunst von Schubart für eine Singstimme mit Clavierbegleitung (1792). Die Feier des achtzehnten Jahrhunderts (ein historisch-allegorisches Melodrama von Schlenkert) u. a.

Schmiedtchen, Christian Benjamin, Professor der Musik zu Leipzig, lebte Ende des 18. Jahrhunderts und gab heraus: »Kurz gefasste Anfangsgründe auf das Clavier für Anfänger« (Leipzig, Schwickert, 1781, in 4°).

Schmitt, Alois, berühmter Clavierspieler der alten Schule und Componist für dies Instrument, ist 1789 zu Erlenbach am Main in Baiern geboren. Sein Vater war Cantor zu Obernburg und leitete die musikalische Erziehung des

Sohnes selbst. Im 14. Jahre konnte S. schon als Virtuose gelten, er ging jedoch noch, um Composition zu studiren, zu André nach Offenbach. 1816 liess er sich in Frankfurt a. M. als Clavierlehrer nieder, in welcher Eigenschaft er bald eines weit verbreiteten Rufes genoss und begann gleichzeitig sich vortheilhaft als Componist bekannt zu machen. Einige Jahre später nahm er Aufenthalt in Berlin, wo sein wohlbegründeter Ruf ihm ebenfalls eine Menge Schüler zuführte. Nach Hannover als Hoforganist berufen, siedelte er dahin über. 1829 kehrte er nach Frankfurt zurück, wo er von da an in unabhängiger Stellung als Lehrer und Componist lebte. Er starb am 25. Juli 1866. Ausser Ouverture op. 36, Sinfonien, Quartette, op. 70, 80, 81, und Trios, op. 63, schrieb er: Concerte für Clavier und Orchester, op. 14 und 34 (Offenbach, André). *Grand concert idem*, op. 60 (Wien, Artaria). *Concertino* (Augsburg, Gombart). »*Le retour a Frankfurt-sur-le-Main*«, *Concertino*, op. 75 (Offenbach, André). *Concert pour piano*, op. 76 (Wien, Trentsensky). Variationen und Rondo für Clavier und Orchester, op. 13, 41, 101 (Mainz, Schott; Offenbach, André). Variationen für Piano und Quatuor, op. 22, 25 (Offenbach, André). Trio für Piano, Violine und Violoncello. Eine grosse Zahl von Sonaten, Rondo's, Fantasien, Variationen für Clavier (bei André, Offenbach; Schott, Mainz; Bonn, Simrock; Hamburg, Böhme). Sein Sohn

Schmitt, Alois G., ist 1827 zu Hannover geboren. In einer durchaus musikalischen Atmosphäre auferzogen, widmete auch er sich früh dem Studium der Musik, daneben aber gewannen die Naturwissenschaften und Philosophie einen solchen Reiz für ihn, dass er oft zweifelhaft war, welchem Beruf er sich zuwenden sollte. Schliesslich behielt seine Liebe zur Kunst die Oberhand. In Heidelberg, wohin er sich gewendet hatte, vermuthlich um seine wissenschaftliche Bildung zu vollenden, wurde Vollweiler sein Lehrer im Contrapunkt, und unter seiner Leitung schrieb er eine Menge Fugen und Canons aller Art, Rondo's und Sonaten für Clavier u. s. w. Als er endlich zu dem Entschluss gelangte, die Musik als Lebensberuf zu wählen, glaubte er seinem Vater einen gültigen Beweis seiner Begabung und seiner Fähigkeiten geben zu müssen; er erwarb einen Operntext und eines Morgens überraschte er seinen Vater mit der Partitur der einaktigen Oper: »Trilby«, die dann auch in Frankfurt mit Beifall aufgeführt wurde. Dieser Erfolg veranlasste ihn, sofort an eine zweite zu gehen: »Das Wunderwasser«, die er indess nicht zur Aufführung brachte, weil der Text eine zu grosse Verwandtschaft mit dem »Liebestrank« hatte. Dies verleidete ihm die Operncomposition und er verfolgte nunmehr die Virtuosencarrière mit Eifer. Schon als Knabe war er öfter in Concerten aufgetreten und nachdem er wieder energische Studien unternommen hatte, ging er auf Reisen und erwarb den Ruf eines ausgezeichneten Clavierspielers. In London spielte er oftmals bei der Königin Victoria im Buckingham-Palast in Windsor. Nach seiner Rückkehr nach Deutschland erwachte auch seine alt Liebe fürs Theater wieder, und nachdem er in mehreren Städten, in Würzbur, Aachen u. s. w. als Theaterkapellmeister gewirkt hatte, folgte er einem Rufe nach Schwerin (1857) als Hofkapellmeister, in welcher Stellung er noch wirkt. Hier fand er ein reiches Feld für seine Thätigkeit; er reorganisirte, wo es nur anging; errichtete einen Gesangverein für Oratorienaufführungen, führte Orchesterconcerte ein und Abende für Kammermusik und stiftete die Mecklenburgischen Musikfeste, welche abwechselnd in Schwerin, Güstrow, Rostock und Wismar stattfinden sollen. So erwarb er sich grosse Verdienste um das Musikleben nicht nur Schwerins, sondern ganz Mecklenburgs. Von seinen Compositionen: Streichquartette, Trios für Pianoforte, Lieder und Clavierstücke, sind ein Trio *(C-moll)* bei J. André in Offenbach und mehrere Hefte Lieder gedruckt. In seiner Stellung als Hofkapellmeister schrieb er mehrere Gelegenheitscompositionen, wie ein Festspiel zur Vermählung des Grossherzogs, »Maienzauber« (Text von G. zu Puttlitz), aus welchem ein Hochzeitsmarsch auch an andern Orten mit Beifall aufgeführt wurde. Wiederholt wurde er mit Orden und

Ehrenzeichen bedacht, nicht nur vom Grossherzog von Mecklenburg, sonde auch vom Kaiser von Deutschland und andern Fürsten. Auch als Lehrer h er Erfolge aufzuweisen; Emma Brandes ist seine Schülerin. Seine Frau

Schmitt, Cornelia, geborene von Csányi, ist 1851 am 6. December i Ungarn geboren. Ihr Vater, Daniel von Csányi, Professor der Mathemati in Debreczin, wurde kurz nach seiner erfolgten Verheiratung angeklagt, eine der Hauptagitatoren der ungarischen Revolution versteckt gehalten und ihm z Flucht geholfen zu haben, und in Folge dessen zu zehnjähriger Festungsha verurtheilt. Erst nach wiederholten Reisen nach Wien gelang es seinem ve zweifelten Weibe, eine Audienz beim Kaiser zu erlangen, und nach achtjährig Festungshaft wurde Csányi in Freiheit gesetzt, aber er war an Körper un Geist gebrochen und starb wenige Jahre darauf. Die Vermögensverhältnis der unglücklichen Familie waren dadurch so erschüttert worden, dass d heranwachsende Cornelia bald darauf bedacht sein musste, für ihren und ihr jüngern Schwester künftigen Unterhalt die Mittel zu finden. Bei ihrer natü lichen Begabung für Musik entschloss sich die Mutter, um ihr hier die nöthig Unterweisung zu sichern, nach Wien überzusiedeln. Caroline Pruckner wurd hier Corneliens Gesanglehrerin und erzielte die bedeutendsten Resultate. Nac ihrer erfolgten Ausbildung gastirte sie in Pressburg mit solchem Erfolge, da ihr am Schweriner Hoftheater ein Engagement angeboten wurde. Sie folgt dem Rufe und ihr aussergewöhnliches Talent und ihre anmuthige Erscheinun machten sie bald zum Liebling des Publikums. Nach zwei Jahren indess ver liess sie die Bühne, um dem Hofkapellmeister Schmitt als seine Gattin in sei Haus zu folgen. Seitdem tritt sie nur noch als Concertsängerin auf und h als solche in Leipzig, Cöln, Bremen und andern Orten den gleichen Beifa gefunden, wie früher auf der Bühne.

Schmitt, Friedrich, jüngster Sohn von Joseph Schmitt (s. u.), gebore am 18. Septbr. 1812 in Frankfurt a. M., erhielt zuerst in einem Mainz Erziehungsinstitute Clavier- und Gesangsunterricht nach der Nägeli'schen Me thode, später bei Aloys Schmitt und Oesterieth. Trotz aller Begabung, di er zeigte, musste er aber gegen seine Neigung Kaufmann werden; jedoch 183 als sich seine Stimme als schöner Tenor entwickelte, bildete er dieselbe unte Leitung von Charlotte Mangold in Darmstadt und Stunz in München au Er war hierauf eine Zeit lang Opernsänger in Magdeburg, Leipzig, Dresden verlor aber durch übermässige Gesangstudien seine Stimme und lebte nachden in München, Wien und Berlin als Gesanglehrer. 1854 erschien in München eine von ihm verfasste Gesangschule, welche Aufsehen machte.

Schmitt, Jacob, Bruder von Aloys Schmitt dem Aelteren, geboren 179 zu Oberndurg, war Schüler seines Bruders und lebte in Hamburg als Clavier lehrer. Ausser einer Oper »Alfred der Grosse« (aufgeführt in Hamburg) sind es Claviercompositionen, die er veröffentlicht. »*Variations pour le piano avec quatuor d'accompagnement*«, op. 22, 26 (Offenbach, André). »*Deux sonates pour piano et violon*«, op. 32 (ibid.). Variationen, op. 27, 28, 30, 45, 48, 58, 60, 65 (Hamburg, Cranz). Sonaten, op. 31, 39, 46 (ibid.). »*Sonates pour seul*« op. 24, 25, 29, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56 (Hamburg, Böhme). »*Exercices et etudes pour le piano*«, op. 37, liv. I, II, III u. a. Er starb im Juni 1853.

Schmitt, Joseph, geboren im Rheingau, trat 1766 als Mönch in die Abtei Eberbach. 1780 verliess er jedoch dies Kloster, entsagte dem geistlichen Stande und ging nach Holland, wo er in Amsterdam eine Musikalienhandlung etablirte und sich verheiratete. Nach zwanzigjähriger Anwesenheit in dieser Stadt kehrte er nach Frankfurt a. M. zurück, wo er erfolgreich als Dirigent der Theaterkapelle wirkte. Er war schon in seinem Kloster als ein vorzüglicher Violinist bekannt, seine Compositionen waren ebenfalls geschätzt. Es sind: Sechs Musikstücke: zwei Sinfonien, zwei Streichquartette, zwei Quintette, op. 1. »*Symphonies pour dix parties pour l'orchestre*«, op. 6, 12, 14. »*Quatuors pour deux violons, alto et basse*«, op. 2, 4, 5, 7, 11. »*Trois quatuors, clavecin*

flûte, violon, basse«, op. 10. »*Six trios*«, op. 13. »*Principes de musique pour les commençants*« (Amsterdam). »*Principes de violon*« (ibid.). Sein Sohn Joseph, ein Schüler von Baillot und Rode, war berühmt als Geiger; starb jung 1810 als Concertmeister in Frankfurt a. M.

Schmitt, Joseph Andreas, Organist, geboren am 29. Juli 1745 zu Zell in Franken, erhielt die Cantorenstelle zu Versbach, wo er in den letzten Jahren des 18. Jahrhunderts starb. Gedruckt sind von ihm: »*Concerto pour piano et orchestre*«, op. 1 (Offenbach, André). »*Préludes pour les commençants et pour ceux qui sont plus avancés*«, No. 1—6 (Würzburg, Koel, 1798). »*Six duos pour deux flûtes*«, op. 2 (Offenbach, 1788).

Schmitt, Lorenz, ausgezeichneter Violinist, war Concertmeister, später Hofkapellmeister in Würzburg, geboren am 27. April 1731 in Obertheres bei Würzburg, reiste auf Kosten des Prinzen Adam Friedrich von Würzburg nach Italien, wo er in Padua den Unterricht Tartini's genoss. Er starb 1796 und hinterliess mehrere Violinconcerte im Manuscript.

Schmitt, Nicolaus, deutscher Musiker, welcher 1779 nach Paris ging und dort durch Protektion des Herzogs von Zweibrücken einen Platz als Chef der Musik der französischen Garden erhielt. Er verstand verschiedene Blasinstrumente mit Fertigkeit zu spielen und setzte für diese die folgenden Stücke: 1) »Italienische Arien, für acht Blasinstrumente«, Liv. I und II (Paris, Pleyel). 2) »*Marches et pas redoublés à douze parties*« (ibid.). 3) »*Trois quintettes pour flûte, hautbois, clarinette, cor et basson*« (ibid.). 4) »*Duos pour deux flûtes*«, op. 7, 8; liv. I und II (ibid.). 5) »*Quatuor pour clarinette, violon, alto et basse*«, op. 3, 4 (Paris, Cochet). 6) »*Trois quintettes d'airs concertants arrangés pour clarinette, basson, deux altos et violoncelle*« (ibid.). 7) »*Duos pour deux clarinettes*«, op. 14, 19 (Paris, Pleyel). »8 *Concertos pour basson et orchestre*«, No. 1, 2, 3 (Paris, Cochet). 9) »*Trois quatuors pour basson, violon, alto, basse*«, op. 2 (ibid.). 10) »*Airs variés pour bassons*« (Paris, Pleyel). 11) »*Divertissements pour deux cors et basson*« (ibid.).

Schmittbauer, Joh. Aloys, Componist, geboren zu Stuttgart 1718, erhielt Unterweisung in der Composition von Jomelli. Er lebte erst in Rastatt und kam dann 1772 als Hofkapellmeister nach Carlsruhe, wo er bis zu seinem Tode am 24. Octbr. 1809 verblieb. Er war geschätzt als Lehrer und machte sich auch bemerkbar als geschickter Spieler auf der Harmonika, welche noch später gesuchte Instrumente er auch konstruirte. Als Componist war er seiner Zeit besonders in Schwaben und den Rheingegenden wohl gekannt. Bekannt sind: »Messe« (Cöln, aufgeführt 1776). »Zweite Messe« (zu Speier 1781 aufgeführt). »*Stabat mater*« (1774). »Ostercantate« (die Freunde am Grabe des Erlösers). »Neue Kirchenmelodien mit untergelegtem deutschen Texte«, enthält: 4 Messen, 2 Vespern, 4 Oratorien, 2 *Ave Maria* (4 Stimmen und Orchester (Carlsruhe, Müller). »Neue Gesänge für Schulen mit Orgel oder Clavier« (Carlsruhe, Braun). »3 Sinfonien für 8 Stimmen« (Offenbach, André). »Sinfonie für grosses Orchester« (Heilbronn, 1799). »Quartett, Flöte, Violine, Alt, Bass«, op. 3 (Leipzig, Schwickert). »Trios und Quartette« (Offenbach, André). »Achtzig Präludien und Orgelschlüsse« (Heilbronn, 1797). »Lindor und Ismen«, Oper (Carlsruhe). »Der Schäfer von Arkadien«, idem. »Endymion«, idem.

Schmoll, Friedrich, Organist zu Grünthal bei Worms gegen Ende des 18. Jahrhunderts, schrieb folgende Compositionen: »Sechs Claviersonatinen mit Violine und Violoncello«, op. 1 (Offenbach, André (1780). »Drei Sonaten für dieselben Instrumente«, op. 2 (Speier). »Drei dergleichen mit Begleitung«, op. 3 (Speier, 1789). 1790 ging Schmoll als Organist nach Kirchheimbolanden in Baiern und starb daselbst bereits 1792. In der königl. Bibliothek zu Berlin sind sechs Orgelpräludien von Schmoll aufbewahrt.

Schmigel, Johann Christoph, Organist, 1762 zu Lüneburg an der Hauptkirche, später in Mölln, einer kleinen Stadt im Herzogthum Lauenburg. Er starb während der Ausübung seines Amtes am 21. Octbr. 1798. Es sind

von seinen Arbeiten gedruckt: »Sing- nnd Spiel-Oden« (Leipzig, 1762). »Od aufs Hamburger Wohl« (Hamburg, 1766). »Präludien, Fugen und ande Orgelstücke« (Berlin, 1778).

Schnabel, franz.: *bec*, Bezeichnung für das Mundstück der älteren *Flû à bec* (Schnabelflöte), sowie auch der Clarinette und der zu ihrer Famili gehörenden Instrumente. Ueber die Construktion des Schnabels vergl. die a geführten Instrumente.

Schnabel bei der Orgel ist der obere Theil des Mundstücks einer Zungen stimme (s. d.).

Schnabel, Joseph Ignaz, bedeutender Kirchencomponist, Organist un Dirigent, wurde am 24. Mai 1767 zu Naumburg am Quais geboren. Sei Vater, der Cantor in diesem Orte war, unterrichtete ihn im Violin- und Clavier spiel vom sechsten Jahre an, in welchem Alter die Fähigkeiten des Knabe schon bedeutend hervortraten. Er hatte jedoch einige Jahre später das Unglück ins Wasser zu fallen und dabei sein Gehör fast ganz einzubüssen, so dass ma von der Musik Abstand nehmen musste, und der Knabe 1779 zu seinem Onke dem Prämonstratenser-Pater Johannes Brendel, nach Breslau gebracht wurd weil er studiren und in den geistlichen Stand treten sollte. Er besuchte nu das katholische Gymnasium, aber der Mangel des Gehörs war auch hier s fühlbar, dass er auf den Rath seines Oheims nach Naumburg zurückkehrt Nach Verlauf von zwei Jahren, während welcher Zeit sich sein Gehör zu seine Glücke wieder fand, wurde er durch den Probst Milischer als Schullehrer i Paritz, einem Dorfe in der Nähe von Naumburg, angestellt. Der Druc geistigen und leiblichen Mangels in dieser Stellung hätte den begabten Man wohl entmuthigen können, aber im Gegentheil legte er schon hier einen ecl tanten Beweis seiner Energie und musikalischen Tüchtigkeit ab. Vertrau mit der Behandlung fast aller musikalischen Instrumente, bildete er aus de befähigteren Schülern ein Orchester, dessen Leistungen bald die Aufmerksamke der Umgegend erregten. Als er beispielsweise auf dem herrschaftlichen Schloss zu Siegersdorf mit diesem Chor die *G-moll*-Sinfonie von Mozart aufführt wollten die erstaunten Zuhörer kaum glauben, dass die Ausführenden nu Knaben und zwar Bauernknaben gewesen seien.

In den allwöchentlich in Hohlstein stattfindenden Concerten wirkte Sch als Contrabassist mit und lernte hier Mozart kennen, was auf seine Geschmacks richtung von Einfluss blieb. Der Musikdirektor dieser Kapelle, Scholz, wa es auch, der ihm zuweilen Haydn'sche und Mozart'sche Sinfonien lieh, abe ohne Partitur, so dass er sich durch Nebeneinanderlegen der Stimmen er einen Ueberblick verschaffen konnte. Auch diese nicht geringere Schwierigkei besiegte sein Feuereifer, der ihn auch antrieb, sich nun selbstthätig als Com ponist zu versuchen. Diese seine ersten Compositionen wurden in Naumbur unter seiner Direktion an Sonntagen in der Kirche aufgeführt; die Manuscript mancher Messen, Offertorien u. s. w. werden noch sorgfältig in Naumburg Greiffenberg, Löwenberg u. a. Orten aufbewahrt. Endlich fasste er aber de Entschluss, in Breslau einen angemesseneren Wirkungskreis zu suchen, un fand dort, durch Vermittelung des Regens am Vincentiner-Stifte, Steiner, ein Anstellung als erster Violinist an diesem Stift und am 5. März 1797 als Or ganist an St. Clara. Obwohl noch Stunden der Entmuthigung nicht fehlten so ging doch Sch. in dieser grösseren Stadt eine neue Welt der Erfahrungen und Anregungen auf. Musikdirektor Förster nahm sich seiner väterlich an 1799 erschienen drei Messen von ihm, und in der Kirche Maria Magdalen führte er ein Oratorium, aber unter dem Namen »Schnabeli« auf. Um dieselbe Zeit ungefähr nahm er gleichzeitig ein Engagement als erster Violinist am Stadttheater an, und bewies seine Vielseitigkeit, indem er zuweilen an Stell Janetzek's oder Ebell's die Direktion der Oper übernahm. Im J. 1800 ver anstaltete er, in Gemeinschaft mit diesen Direktoren, die Aufführung de Haydn'schen »Schöpfung«, der ersten in Breslau, die seitdem traditionell do

worden ist; ebenso führte er eine zum Eintritt des neuen Jahrhunderts compo-rte grosse Cantate dort auf. 1804, als nach dem Rücktritt Ebell's der jugend-che Carl Maria von Weber die Kapellmeisterstelle übernahm, trat Sch. vom heater zurück, erhielt aber noch in demselben Jahre einen seinen Talenten tsprechenden Wirkungskreis, indem ihm die Kapellmeisterstelle am Dom ver-hen wurde. Seine erste Arbeit in dieser neuen Stellung waren seine be-hmt gewordenen »Lamentationen«, welche noch in der Charwoche im Dome fgeführt werden. Sch. lieferte in der Folge Tonstücke für alle Kirchenfeste, ie sich sämmtlich durch den Ausdruck tief religiösen Gefühls und edler kirch-cher Einfachheit auszeichnen, und durch welche er sich um die katholische irche Schlesiens ein bleibendes Verdienst erworben hat. 1806 übernahm er e Direktion der ehemaligen Richter'schen, später Donnerstags-Concerte und 810, nach dem Ableben des Musikdirektor Deutsch, auch die Concertdirektion r Montags- und Freitags-Gesellschaft. 1812 wurde er zum Musikdirektor der niversität und des Institus für Kirchenmusik und zum Musiklehrer des katho-schen Seminars ernannt. In allen diesen Wirkungskreisen, besonders in seiner tellung am Dom, wo er vieles veraltet vorfand, wirkte er reformirend für den usikalischen Theil des Kultus; überhaupt in allen ihm anvertrauten Stel-ngen nachhaltig fördernd, wozu ihn seine umfassenden, auch theoretischen enntnisse befähigten. Im März 1831 übertrug er seinem Sohne August die usiklehrerstelle am Seminar und schon am 16. Juni desselben Jahres endete r Tod eins der thätigsten Leben.

Bei seinen Kirchencompositionen, auch denen mit Orchester, ist dem Vo-alen der Vorrang eingeräumt, und das Orchester nur zur Begleitung oder erstärkung des Ausdrucks benutzt, ohne dass ihm eine von den Singstimmen blenkende usurpatorische Stellung eingeräumt wäre. Sie sind melodisch an-prechend und nie trivial, obwohl im Ganzen etwas weich. Es sind: »*Missa* in *s*, 4 *vocibus concinentibus* mit Orchester« (Breslau, Förster). »*Missa quadra-esimalis*«, mit Blasinstrumenten (Breslau, Leukart). »*Missa* in *F minore*« Breslau, Förster). »*Missa* in *E*« (ebend.). »*Missa solemnis* in *C* mit obligater lt-Posaune« (schönes Gloria). »*Missa* in *D*« (gilt für eins seiner besten Werke). »*Vesperae de Confessore — vesperae de Beata*« (Breslau, Förster). »*Hymni sex faciliores*« (ebend.). »*Quatuor Hymni vespertini*« (Breslau, Leukart). »*Offertorien, Hymnus, Veni sancte spiritus*« (Breslau, Leukart). »*Graduale in Nativitate Domini*« (Breslau, Förster). »*Salve Regina, Alma Redemptoris, Re-ina Coeli*« (ebend.). Drei Graduale (Leipzig, Breitkopf). Drei Graduale (Berlin, oläufer). Ausserdem eine grosse Zahl im Manuscript, wozu fünf grosse Can-aten gehören. Ein- und mehrstimmige Gesangscompositionen bei Leukart und Förster. Ferner: »*Concerto pour la Clarinette avec Accompagnement de l'Orchestre*« Leipzig, Breitkopf & Härtel). »*Pièces pour* 3 *Cors, Tromba e* 2 *Tromboni*« Breslau, Förster). »*Marche pour* 8 *et* 5 *instruments pour* 7 *Trompettes et Tim-bales*« (ebend.). Friedensmarsch für Männerchor und Blasinstrumente. Zwei Märsche beim Einrücken der Verbündeten in Paris. Lieblingsmarsch des Fürsten Blücher (ebend.) u. a. m.

Schnabel. Joseph, ältester Sohn des Vorhergehenden, geboren 1793, wurde vom Vater zum Musiker erzogen. 1802 sang er bereits im Theater zu Breslau den ersten Knaben in der »Zauberflöte«, war auch intelligenter Clavier-spieler und Violinist. Seine schwächliche Gesundheit verbot ihm die Energie des Vaters zu entwickeln. Er lebte als Organist in Borkau bei Glogau. Seine Compositionen beschränken sich auf einzelne Gesänge und Claviercompositionen.

Schnabel, Karl, geboren am 2. Novbr. 1809 in Breslau, als Sohn von Michael Schnabel (s. u.). Sein Vater ertheilte ihm den ersten Unterricht, fand aber vorläufig bei seinem Sohne nicht den geeigneten Boden für seine Mühwaltung. Erst als er ihn in seine Werkstatt nahm und zum Instrumenten-macher bestimmte, zeigte und entfaltete derselbe seine musikalische Begabung. Sein Onkel, der Domkapellmeister (s. oben), betheiligte sich nun auch an seiner

Ausbildung, und so gelang es dem fleissigen Jüngling bald, seinen ersten Erfolg in dreifacher Weise zu erringen. Er spielte im Deutsch'schen Concert in Breslau auf einem selbstgebauten Flügel ein selbstcomponirtes Clavierconcert. Bald gehörte er zu den tüchtigsten Claviervirtuosen Schlesiens und hat sich auch als Componist sehr rührig bewiesen. Es erschienen eine Reihe von Compositionen im Druck, meistens Claviercompositionen und Lieder, in Leipzig bei Hoffmeister, in Breslau bei Leukart und Cranz, auch Bote und Bock, Berlin, und Cramer, London. Messen, Cantaten, Offertorien, Clavierconcerte. Seine Orchesterwerke, wie seine Opern: »Die Weiber von Weinsberg«, »Alma von Geierstein«, »Preziosa«, »Percival« und »Griseldis« blieben bisher Manuscript.

Schnabel, Michael, wurde zu Naumburg am Quais am 23. Septbr. 1771 geboren. Sein Vater, der dortige Cantor, bildete ihn, gleich seinem Bruder Joseph Ignaz, in der Musik aus, und der letztere berief ihn nach Breslau und verschaffte ihm, da er hauptsächlich auf der Clarinette excellirte, eine Stelle am Theater und als Choralist an der Kreuzkirche. Er spielte auch andere Instrumente mit Fertigkeit; so die Guitarre, von der man gewiss weiss, dass er sie in Breslau einführte, da man dort bisher nur die Mandoline kannte. Auch als Lehrer für dies Instrument war er sehr gesucht. Einen Namen hat er sich jedoch zumeist als Instrumentenbauer gemacht, indem er 1814 in Breslau eine Pianofortefabrik begründete, welche bald den Ruf erhielt, vorzügliche Instrumente zu verfertigen. Hummel, Liszt und andere Virtuosen spielten Schnabel'sche Instrumente bei ihren Concerten in Breslau. Auf der Kunstausstellung daselbst war ein Schnabel'scher Flügel das erste Instrument in Schlesien, bei welchem die Streicher'sche Dämpfung angebracht war. Schnabel starb am 6. Novbr. 1842 und seine Söhne Karl und Julius führten die Fabrik fort.

Schnabelflöten oder Blockflöten *(flûtes à bec)* nennt man alle am obern Ende mit Kernmundstück versehenen Pfeifen oder Flöten, zum Unterschied von den Querflöten. In England hiess die Schnabelflöte *Recorder*, welcher Ausdruck mehrmals bei Shakespeare vorkommt, z. B. im »Hamlet« heissts an einer Stelle in Betreff der Direktion der Bühne: »*Re-enter players with recorders*« (Wiedereintreten der Spieler mit der Blockflöte). Eine hübsche Abbildung eines *Recorder*-Bläsers vom Jahre 1682 gibt C. Engels Buch »*Musical Instruments*« (London, 1874, p. 119). B.

Schnaccade, ein veredeltes Tonstück, in welchem absichtlich, um seine burleske Wirkung zu erhöhen, falsche Fortschreitungen angebracht wurden.

Schnaderhüpferl, oder Stückeln, auch Gesez'l, heissen die in Baiern und Tirol in grosser Anzahl unter dem Volke geübten und gesungenen Volksreime, die ihrer Form nach auf unsere ursprüngliche deutsche Poesie zurückweisen. Der aus vier kurzen Zeilen mit je zwei Hebungen bestehende Vers der Schnaderhüpferln ist eben der ursprünglichste unserer deutschen Dichtung und er lässt sich eben so wie in der frühesten Zeit derselben in zwei reimenden Doppelzeilen, zwei Langzeilen darstellen. Der Inhalt derselben ist wohl auch zu allen Zeiten derselbe geblieben. Sie werden dadurch ebenso zu Liebes- und Tanzliedern, wie zu Spott- und Wettgesängen. Namentlich dienen sie heut noch dem sogenannten »Ansingen«. Es ist dies bekanntlich der Wettkampf zweier Sänger, welche sich mit anzüglichen Strophen im Wechselgesange so lange bekämpfen, bis der eine unter dem Spott und Gelächter der Zuschauer den Kampf aufgiebt, oder bis dieser in einen blutigen Faustkampf übergeht. In der Regel bildet auch hier die Liebe Veranlassung und Ausgangspunkt zu solchen Wettkämpfen. Der mehr begünstigte Geliebte foppt den weniger Glücklichen, indem er ihm ein spottendes Schnaderhüpferl »ansingt«, der Beleidigte bleibt die Antwort nicht schuldig, »er setzt sich an« und zahlt dem Ausforderer in gleicher Münze heim, dieser bleibt natürlich dazu wieder nicht still und so entspinnt sich der Kampf, bis er in der oben erwähnten Weise ausgeht. Immer aber muss das Schnaderhüpferl eine überraschende Wendung erhalten; die ersten

Drei Zeilen sind mehr harmloser Natur, die vierte aber bringt meist eine überraschende Nutzanwendung:

Die Vögerln haben Kröpferln,
Da singen s' damit;
D' Frau Bas' hat ein' Kropf,
Aber singen kann's nit.

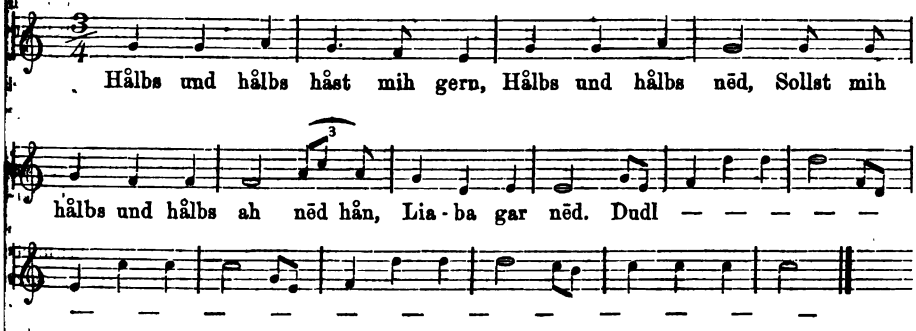
Oder:

Jetzt hab' ih zwei Schatzerln,
Ein alt's und ein neu's;
Jetzt brauch ih zwei Herzln,
Ein falsch's und ein treu's.

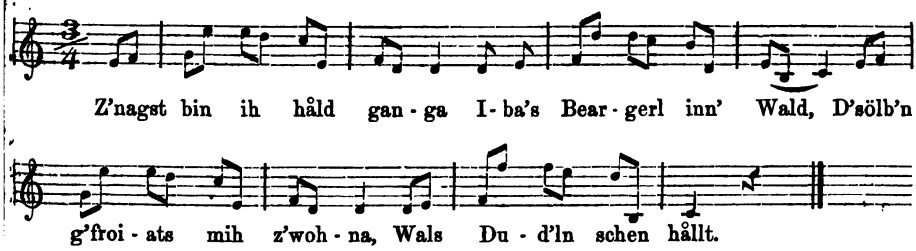
Oder:

Je höher die Alm,
Desto grösser der Wind;
Je schöner das Dirnl,
Desto kleiner die Sünd'.

Daher haben sie wohl zumeist den Namen Schnader- oder Schnatterhüpferl, auch Schnattergangl, Schnatterhacken erhalten, als nicht gerade schmeichelhafte Bezeichung ihres oft spöttischen Inhalts. Die Melodien dieser Volksreime sind meist tanzmässig gehalten und wenn sie auch nicht geradezu mit einem Jodler ausgehen, wie das folgende:



so liegt ihnen doch meist ein solcher Jodler zu Grunde:



Seit dem Beginn des laufenden Jahrhunderts sind diese Schnaderhüpferln vielfältig gesammelt und herausgegeben worden, so von Joseph Hazzi 1801, von J. Strolz 1807, von Schmeller 1821, Tschischka und Schottky 1844 u. A. Besondern Fleiss wandte ihrem Studium Dr. Friedrich Hofmann in Hildburghausen zu, wie seine Mittheilungen in »Die deutschen Mundarten, herausgegeben von Dr. Frommann« (Nürnberg) bezeugen. Mit Glück und Geschick wussten den Ton der Schnaderhüpferl Anton von Klesheim und Franz von Kobell in ihren Dichtungen nachzuahmen.

Schnarrwerk, s. Zungenwerk.

Schnecke ist der Name für den obern Theil des Wirbelkastens an den Streichinstrumenten (s. d.), weil derselbe in gewundener, schneckenartiger Form geschnitzt ist. Die alten Rebec's dagegen hatten einen fratzenhaft ge-

schnitzten Menschen- oder Thierkopf an Stelle der seit dem 16. Jahrhundert vorkommenden Schnecke.

Schnegass, Cyriacus, auch Snegasius, Magister, anfangs Adjunkt, später Superintendent zu Friedrichsroda, wo er sich durch Composition und Schriften und dadurch, dass er gute Musik zur Kenntniss brachte und verbreitete, Verdienste erwarb. Er starb zu Friedrichsroda am 23. Octbr. 1597. Man kennt von ihm: 1) »*Nova et exquisita Monochordi dimensio*« (Erfurt, 1590, 2 Bogen in 8°). 2) »*Isagoges Musicae*«, libri II (Erfurt, 1591, 6½ Bogen in 8°), nebst einem Traktätchen in fünf Capiteln: 1. »*De cantu composita*«; 2. »*De vocibus sive partibus cantus compositi*«; 3. »*De Fugis*«; 4. »*De consonantiis et dissonantiis*«; 5. »*De clausulis*« (zweite Auflage, 1596, lateinisch). »Deutsche Musica für Kinder und andere, so nicht sonderlich Latein verstehen und doch gerne wollten nach der Kunst singen lernen. In Frag und Anwort gestellet und mit auserlesenen Exempeln erklärt durch M. Cyriacum Schnegass«. Gedruckt zu Erfordt durch Georg Bauman, 1592, kl. 8°, 48 Seiten; zweite Aufl. 1594. »*Psalmi graduum XV*«. »*V Psalmi*«. »XXXX Weihnachts- und Neujahrsmotetten von 4 Stimmen« (Erfurt, bei Georg Baumann, 1595, erster und zweiter Theil). Ausser seinen Compositionen, die den kleinsten Theil ausmachen, sind in diesem Werk Compositionen von Joach. de Burck, Jean Steuerlin und Phil. Avenarius enthalten.

Schneider, Andreas, geschickter Orgelbauer des 16. Jahrhunderts, aus Schlesien stammend, baute in Gemeinschaft mit Conrad Schott (s. d.) und Peter Grünwald von Nürnberg 1595 die Orgel in der Kathedrale zu Ulm.

Schneider, Carl Adam von, Guitarrist zu München, gab daselbst heraus: »Guitarrenschule« (München, Falter), »Lieder und Gesänge mit Clavier- oder Guitarrenbegleitung« (ebend.).

Schneider, Conrad Michael, Musikdirektor und Organist zu Ulm, gab daselbst 1730 nach und nach sechs Lieferungen von Clavier-Uebungen bei Jacob, Andre, Friedrich und bei Lotter heraus. Die letzte Lieferung erschien 1741 bei Leopold.

Schneider, Franz, geboren 1737 zu Pulkau in Nieder-Oesterreich, wo sein Vater als Zimmermann lebte. Er erhielt aber schon als Knabe Unterricht in der Behandlung verschiedener Instrumente, und übernahm, noch sehr jung, eine Stelle als Schullehrer in Weitzendorf, wurde dann Cantor in Pulkau und später dem Organisten Albrechtsberger im Kloster Melk beigeordnet; hier versäumte er die Gelegenheit nicht, Rathschläge des gelehrten Musikers zu nützen. Später erhielt er in Pulkau eine Chordirektorstelle und starb daselbst am 5. Febr. 1812. Im Kloster Melk sind von ihm aufbewahrt: 50 Messen, 15 Requiem, 53 Motetten, 34 Graduale, 12 Litaneien, 27 Trauercantaten, Hymnen und Vespern, *Te deum*, *Salve Regina*, *Ecce panis*, *Tantum ergo*, Lamentationen, Sequenzen, Psalme, Alleluia. Gedruckt sind nur sechs Stücke für die Orgel, op. 1 (Wien, Haslinger).

Schneider, Friedrich Johann Christian, ist in Alt-Waltersdorf bei Zittau an der böhmischen Grenze am 3. Jan. 1786 geboren. Sein Vater, Organist und Lehrer daselbst, der zugleich auch die Zwillichweberei betrieb, bis er die Organisten- und Hauptschulstelle in Alt- und Neu-Gersdorf erhielt (1787), begann früh mit dem Knaben auch den Unterricht in der Musik, und bald konnte der kleine Fritz seinen verwunderten Zuhörern ein vom Vater componirtes Stück vorspielen. Nach Verlauf eines Jahres begann auch der Unterricht im Orgelspiel und dann der im Generalbass und in den Instrumenten, die der Vater selbst spielte, und der Knabe machte solche bedeutende Fortschritte, dass er im Alter von 8 Jahren seinen Vater auf der Orgelbank ablösen und ihn im Unterrichten unterstützen konnte. Auch kleine Compositionsversuche stellte er bereits seitdem an, namentlich aber nachdem er 1796 »Die Zauberflöte« und eine Messe Mozart's gehört und in Dresden der Musik in der katholischen Hofkirche beigewohnt hatte. Aus dieser Zeit stammt schon

die erste der 23 Sinfonien, die Sch. schrieb. Nach seiner Confirmation (1798) brachte ihn der Vater nach Neusalz und im November desselben Jahres auf das Gymnasium nach Zittau. Der Cantor Schönfelder und der Organist Unger sorgten hier für seine weitere musikalische Ausbildung und obwohl er die wissenschaftlichen Studien durchaus nicht vernachlässigte, schrieb er doch hier seit 1799 eine Reihe von Compositionen; als 17jähriger Gymnasiast veröffentlichte er (1804) drei Claviersonaten, die jener Zeit Aufsehen erregten und ehe er das zwanzigste Jahr erreichte, hatte er bereits zwei Opern, drei Messen, sieben Hymnen, Cantaten und Chöre, vier Motetten, eine grosse Anzahl Chor-Arien, sechs Sinfonien und zwei Ouverturen, vierzehn Clavier-Sonaten und eine Menge Gelegenheitssachen componirt. Obgleich er die Kunst bereits zu seinem Lebensberufe erwählt hatte, bezog er doch die Universität Leipzig, um Humaniora zu hören (1805). Immer regern Antheil aber nahm er jetzt an dem öffentlichen Musikleben Leipzigs, das sich namentlich in den Gewandhausconcerten und in den Concerten der Thomasschule entwickelte und allmälig gewann er selbstthätigen Antheil sowohl als Clavierspieler, wie als Componist. 1807 wurde er Organist zu St. Pauli, 1810 Musikdirektor an der Seconda'schen Opern-Gesellschaft. und 1812 Organist an der Thomaskirche. In diesen Stellungen wirkte er, bis er 1821 als herzogl. Anhalt-Dessauischer Kapellmeister nach Dessau berufen wurde, in welcher Stellung er bis an seinen Tod verblieb. Hier namentlich entwickelte er eine ausserordentliche Thätigkeit. Er organisirte neben der Sing-Akademie auch einen Gymnasial-Singechor und brachte ihn in Verbindung mit dem aus Zöglingen des Schullehrer-Seminars gebildeten Männerchor. Daneben stiftete er auch eine Liedertafel, die ihn gleichfalls bei seinen grossen Aufführungen unterstützte.

Ganz besondere Erfolge erreichte er mit der Reorganisation der Kapelle, die er in kurzer Zeit zu einer der ersten Deutschlands erhob und noch bis in die jüngste Zeit galt es als eine Empfehlung, der Dessauer Hofkapelle angehört zu haben. Von besonderm Einfluss auf die Entwickelung der Tonkunst wurde ferner die Errichtung seines Musikinstituts, das er 1829 begründete und das bald zu vollster Blüthe gedieh. Eine grosse Reihe, zum Theil jetzt noch lebender, bedeutender Künstler ging aus demselben hervor, wie: Baake, Domorganist in Halberstadt; Thiele, Hofkapellmeister in Dessau; Gustav Flügel; Gathy, Herausgeber des bekannten Lexikons; Musikdirektor Otten in Hamburg; Concertmeister Drechsler in Dessau; Dürner, der bekannte Componist; Hofkapellmeister Dr. Stade in Altenburg; königl. Musikdirektor Markul; Fritz Spindler; Derkum in Köln; Robert Franz; Kapellmeister Anschütz in New-York; Musikdirektor Rebling in Magdeburg; E. Bernsdorf in Leipzig; Musikdirektor Tausch in Düsseldorf. Neben dieser angestrengten praktischen Thätigkeit, welche Sch. den verschiedenen Instituten widmen musste, dirigirte er auch eine Reihe von Musikfesten und war dabei unablässig selbstschöpferisch thätig. Ausser seinen bekannten Oratorien »Das Weltgericht« (1819, gedruckt 1821), »Die Sündfluth« (1823 componirt, 1824 im Druck erschienen), »Das verlorene Paradies« (1824 componirt, 1825 im Druck erschienen), »Pharao« (componirt 1828, gedruckt 1829), »Christus das Kind« (1829 und 1830 erschienen), »Gideon« (1829 und 1830), »Gethsemane und Golgatha« (1838 und 1839) schrieb er noch eine Reihe weniger bekannter, wie: »Die Todtenfeier« (1821), »Jesus Geburt« (1825), »Jesus der Meister« (1827) u. s. w. Ferner 14 Messen, ein *Gloria* und ein *Te deum*, 25 Cantaten, 5 Hymnen und 13 Psalmen und Motetten, Chorlieder und religiöse Gesänge, 7 Opern, 23 Sinfonien, 23 Ouverturen, 60 Sonaten, 7 Concerte mit Orchester, Quartette, 12 Rondos, Claviertrios, eine Anzahl kleinerer Werke und gegen 400 Lieder für Männerstimmen und 200 Lieder für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung. Der unermüdlich thätige Meister starb am 23. Novbr. 1853. In seinem Leben viel gefeiert, durch Orden und Ehrendiplome ausgezeichnet, gehört er jetzt schon zu den Halbvergessenen. Vor dem hellaufleuch-

tenden Glanz der aufgehenden Gestirne: Schubert, Mendelssohn und Schumann musste sein Stern erbleichen; nur einzelne seiner Männerchorlieder haben sich in unsern Männergesangvereinen erhalten.

Schneider, Georg Abraham, Kapellmeister der Hofoper zu Berlin, Direktor der Musikcorps sämmtlicher Garden, Mitglied des Senats und der Akademie daselbst, ist zu Darmstadt am 19. April 1770 geboren. Seine Eltern waren unbemittelt und er erlernte zunächst beim dortigen Stadtmusikus verschiedene Instrumente spielen, das Waldhorn jedoch vorzugsweise. Sein zweiter Lehrer war sein späterer Schwiegervater, Cantor Portmann, bei dem er Theorie studirte. Seine musikalische Carrière begann er mit dem Eintritt als Hautboist in ein hessisches Regiment, wo er aber wegen seiner Virtuosität als Bläser bald zum Hofmusikus ernannt wurde. Gegen 1790 trat er in den Dienst des Herzogs von Mecklenburg und auf dessen Empfehlung einige Jahre später in die Kapelle des Prinzen Heinrich zu Rheinsberg. Nach dem Tode des Prinzen fand er in der königlichen Kapelle zu Berlin eine Anstellung als Waldhornist; hier entfaltete er nun aber nicht allein als Componist, sondern auch anderweitig bedeutende Thätigkeit. Er machte Kunstreisen und richtete 1808 Abonnementsconcerte ein, in denen er eigene und werthvolle fremde Compositionen zu Gehör brachte. 1814 erwirkte er sich die Erlaubniss als Theaterkapellmeister nach Reval zu gehen, kehrte aber 1816 in seine frühere Stellung als Kammermusiker zurück. 1820 erhielt er die Direktion der königlichen Oper und der Musikcorps der Garden. Sein Haupttalent bestand im geschickten Instrumentiren. Es wird ihm die instrumentale Ausarbeitung des »Faust« von Radziwill und selbst Beihülfe bei den späteren Spontini'schen Opern zugeschrieben. Die Zahl seiner Compositionen ist sehr gross, aber nur der kleinere Theil gedruckt, und ein noch kleinerer, eigentlich nur noch die Musik zur »Jungfrau von Orleans«, in Berlin beibehalten. Sch. wurde 1838 pensionirt und starb am 19. Jan. 1839 an der Brustwassersucht. Er schrieb: 54 *Entracts* für Orchester; 50 Duette für zwei Fagotte; mehrere Hundert Horn-Concerte, und Concerte, Duos, Trios und Quartette für verschiedene andere Instrumente. Opern: »Der Orakelspruch«, »Aucassin und Nicoletta«, »Die Verschworenen« (Castelli), »Der Traum« (Singspiel), »Der Währwolf«, Musik zu 13 Balletten, Musik zu Schauspielen, Melodramen und Vaudevilles, Oratorien und eine Reihe Gelegenheits-Cantaten. Verschiedene Partituren befinden sich in der königl. Bibliothek zu Berlin. Ein specielles Verzeichniss der Compositionen giebt Ledebur »Tonkünstler-Lexikon«, p. 514. Seine Gattin

Schneider, Caroline, geborne Portmann, geboren 1775 zu Darmstadt, war als Sängerin in Rheinsberg bei der Oper des Prinzen Heinrich und in Reval als solche thätig. Sie starb bei ihrem Sohne Louis (s. u.) 1850 in Potsdam. Die andern Kinder der beiden Vorgenannten sind: Franz, geboren 1797 zu Rheinsberg, Baritonist (in Petersburg); gestorben zu Berlin 1818. Johanna, verheiratete Freund, geboren 1796 zu Rheinsberg, war Schülerin Tombolini's und als Sängerin in Reval und Mannheim engagirt, entsagte 1840 der Bühne. Maschinka, die jüngste Tochter, geboren am 25. Aug. 1815 zu Reval; 1831 von Bordogni und Rossini in Paris ausgebildet, ging 1832 mit der Schröder-Devrient nach London, wo sie in der deutschen Oper mit Beifall sang. Später war sie in Dresden engagirt, verheiratete sich dort mit dem Concertmeister Schubert und erfreute sich der Gunst des Publikums bis zu ihrer Pensionirung 1860.

Schneider, Georg Lorenz, begabter Musiker, geboren 1765 zu Burgreppach in Franken, wurde, nachdem er in Nürnberg das College absolvirt hatte, von der Prinzessin von Hohenlohe-Ingelfingen zu Hildburghausen, 15 Jahr alt, als Musikdirektor in ihren Dienst genommen. 1792 kam er als Musikdirektor nach Coburg, wo er sich in derselben Stellung noch 1829 befand. Dort sind zwei Opern von ihm aufgeführt: 1) »Die Hochzeit im Bade« (1798). 2) »Alkool«, komische Oper (1800). Gedruckt sind: Sinfonie für grosses Or-

chester (Mannheim, Götz). Concerte für Clavier und Orchester (Heilbronn, 1794). Drei Sonaten mit Begleitung von Violine und Violoncell, Alto und Violoncell, und Violine und zwei Hörner (Augsburg, 1797). Gesänge für Kinder mit Clavierbegleitung (Offenbach, 1798). Mehrere Sammlungen von Liedern, von denen einige Verbreitung fanden u. a.

Schneider, Johann, guter Organist, geboren zu Coburg 17. Juli 1702, kam, nachdem er schon anderen Unterricht genossen, nach Leipzig, wo er von Joh. Seb. Bach Lehrstunden erhielt. Nachdem er hierauf erst in Saalfeld als Organist und Hof-Violinist, dann in Weimar eine Stelle fand, nahm er 1729 eine Organistenstelle an der Nicolaikirche zu Leipzig an, die er bis zu seinem Tode, gegen 1775, ausfüllte und zwar noch im Alter als ausgezeichneter Fugist bewundert wurde, wie es sich von einem Schüler des grössten Meisters dieser Schule gebührt. Seine Compositionen gelangten nicht zum Druck.

Schneider, Johann Georg Wilhelm, geboren am 5. Octbr. 1781 zu Rathenau, wurde von seinem Vater, dem Organisten des Ortes, in der Musik so weit vorbereitet, dass, nachdem er in Berlin das Gymnasium zum grauen Kloster absolvirt hatte, er in Halle bei Türk seine Studien fortsetzen konnte. Nach Beendigung derselben kehrte er nach Berlin zurück, liess sich als Clavierspieler hören und gab Musikunterricht. Er starb schon am 17. Octbr. 1811 an der Schwindsucht. 1803 bis 1805 gab er unter den Namen Jul. und Ad. Werden (später Mann) »Musikalisches Taschenbuch« heraus, in welchem von seiner Feder kleine Clavierstücke und Gesänge sich befinden, die gleich seinen andern Compositionen nicht ohne Talent geschrieben sind. Zu den letzteren gehört: »Grosse Fantasie für Clavier und Orchester«, op. 2 (Leipzig, Breitkopf & Härtel). »Fantasie für Clavier allein«, op. 1, 5, 6, 7, 12, 18 (ibid.). »Variationen idem«, op. 3, 13, 14, 15 (Leipzig, Peters; Berlin, Schlesinger). »Ilse«, Melodrama für eine Stimme mit Clavierbegleitung, op. 11 (ibid.). Vollständiges Verzeichniss der Composition bei Ledebur »Tonkünstler-Lexikon«, S. 520. Sammlung der besten Commerslieder (Halle, 1802) u. a.

Schneider, Johann Gottlob, Königl. Sächs. evangelischer Hoforganist und Instructor der evangelischen Kapellknaben *in musicis*, war geboren am 28. October 1789 in Altgersdorf bei Zittau und erhielt, wie sein Bruder Friedrich, den ersten Musikunterricht vom Vater. Wie Johann seinen Schülern oft erzählte, hatten er und sein Bruder von Hause aus keine Lust zum Orgel- und Clavierspiel. Unerbittlich jedoch trieb sie der Vater an, ja er sperrte sie zeitweilig während des Winters in einem kalten Zimmer ein und zwang sie, dort Fingerübungen auf einem Clavichord vorzunehmen. Auf den Orgelunterricht Johann's hielt er am meisten und erweckte dadurch in der Brust des Jünglings eine Neigung und Hingebung zu dem herrlichen Instrumente, welche nie erkalten und ihn für immer an dasselbe fesseln sollte. Neben der Orgel wurde auch das Clavier nicht vernachlässigt, ja Johann musste sogar Violine, Viola, Oboe, Clarinette, Fagott, Horn, Trompete, Posaune und Cello spielen lernen. Das letztere Instrument cultivirte er bis zu seinem Tode mit besonderer Vorliebe. Neben der musikalischen Ausbildung versäumte der würdige Vater auch den wissenschaftlichen Unterricht seiner Söhne nicht; namentlich suchte er auf den religiösen Geist derselben einzuwirken. Von der Natur mit einer hellen, starken, leicht ansprechenden, biegsamen und umfangreichen Discantstimme begabt, wurden Johann, als er 1801 auf das Gymnasium zog, schnell die ersten Stellen im dortigen Sängerchor, sowie der treffliche Singunterricht des Cantor Schönfeld zu Theil. Bald erhielt er auch den ehrenvollen Auftrag, die Sopransoli in den sogenannten »Exner'schen grossen Concerten« auszuführen, wodurch er manches Meisterwerk kennen lernte und daraus neue Begeisterung für seine Lehrjahre schöpfte. Nach der Mutation trat Sch. nach einer kurzen Pause wieder in das Singechor als Tenorist und Präfekt desselben ein. In der Theorie und im Orgelspiele unterrichtete ihn in Zittau der tüchtige Organist und Musiklehrer Unger; daneben suchte er sich mög-

lichst als Clavierspieler zu vervollkommnen. Vor seinem zu Ostern 1810 erfolgten Abgange nach Leipzig liess er sich zum ersten Male im Exner'schen Concerte mit einem Clavierconcerte von Eberl hören. In Leipzig wollte er anfangs die Rechte studiren, änderte jedoch bald seinen Plan und widmete sich ausschliesslich der Musik, wozu besonders die bereits im J. 1811 ihm übertragene Organistenstelle an der Universitätskirche Veranlassung bot. Er war in diesem Posten der Nachfolger seines Bruders Friedrich. Im J. 1811 wurde Johann auch als Gesanglehrer bei der Leipziger Rathsfreischule unter Plato angestellt. Sich mit den unerschöpflichen Werken J. S. Bach's besonders jetzt praktisch beschäftigen zu können, gab ihm nun sein Wirkungskreis willkommene Gelegenheit und so wählte er die Orgel zu seinem Hauptinstrumente. Er erfreute sich der Ermunterung von Schicht, Rochlitz, Platner und Bach, und verliess mit dankbaren Gefühlen Leipzig, als ihm an Stelle des verstorbenen K. E. S. Nicolai 1812 die Organistenstelle in Görlitz bei der Hauptkirche zu St. Petri und Pauli an der grossen, berühmten Orgel Gasparini's übertragen wurde.

Während seiner 13jährigen Amtsführung in Görlitz suchte Sch. auf der so reiche Mannichfaltigkeit darbietenden grossen Orgel sich immer mehr zu vervollkommnen. Die eigenthümliche Bauart derselben gab ihm ferner Veranlassung, den Orgelbau selbst genauer studiren zu können und die Fertigkeit zu erlernen, kleine Reparaturen selbst zu besorgen. Bald nahm man Notiz von seiner Orgelkenntniss, so dass er viele Werke nach vollendeten grossen Reparaturen oder Neubauten prüfen und abnehmen musste, so 1825 das grosse Silbermann'sche Werk in der katholischen Hofkirche zu Dresden, nachdem dasselbe einer gründlichen Renovation unterworfen worden war. Im J. 1816 gab er zu Görlitz sein erstes Orgelconcert und unternahm nun zu verschiedenen Zeiten mehrere Kunstreisen, durch welche sich sein Ruf als Orgel- und Clavierspieler befestigte und verbreitete. Im J. 1816 berührte er auf diesen Wanderungen zum ersten Male Dresden und gab dort in der Neustädter Kirche ein Orgelconcert. Er gefiel in der sächsischen Hauptstadt so, dass ihm im Auftrage König Friedrich August des Gerechten der durch den Tod Anton Dreysig's erledigte Posten eines Hoforganisten an der katholischen Hofkirche angeboten wurde. In Görlitz jedoch hatte man sein segensreiches musikalisches Wirken erkannt, weshalb man ihn durch Erhöhung seines Einkommens seinem Posten erhielt. Durch Schneider's Thätigkeit war für Görlitz ein neues musikalisches Leben erblüht. Sein Unterricht im Orgel-, Pianofortespiel und Gesang, sowie die Gründung eines Singevereins fanden dankbare Anerkennung. Er brachte in Verbindung mit seinem Collegen, dem Cantor Blücher, viele Oratorien, Messen, Opern u. s. w. zur Aufführung, bei welchen er meist selbst die Tenorsoli sang. Diese Aufführungen, sowie sein Orgelspiel zogen eine Menge Fremde nach Görlitz, die den Ruf des bescheidenen, anspruchslosen Meisters immer weiter verbreiteten.

Im J. 1820 kam Schneider das zweite Mal nach Dresden, wo er wieder Concerte in der Neustädter, sowie in der evangelischen Hofkirche gab, wobei er sich die höchste Anerkennung des unvergesslichen, würdigen Oberhofpredigers Dr. von Ammon erwarb. Als er im J. 1825 die bereits erwähnte Prüfung der Orgel in der katholischen Hofkirche beendet hatte, führte er dieselbe in ihrer ganzen Mannichfaltigkeit und Grösse einem Kreise von Kennern und Musikliebhabern vor und errang insbesondere den aufrichtigen Beifall C. M. von Webers. Kein Wunder nun, dass, als in demselben Jahre der evangelische Hoforganist Kirsten gestorben war, man bei Besetzung dieses Postens zunächst an Schneider dachte. In der That ward er auch nach dem üblichen Probespiel, hauptsächlich auf den Betrieb Ammon's, als evangelischer Hoforganist und Musiklehrer der evangelischen Kapellknaben angestellt. In Görlitz betrauerte man aufrichtig seinen Weggang und die Mitglieder des von ihm gestifteten Singevereins überreichten ihm in dankbarer Anerkennung seines segensreichen

Wirkens einen werthvollen Brillantring und einen schön gearbeiteten silbernen vergoldeten Pokal.

Mit dem 12. Decbr. 1825 trat Schneider seine Wirksamkeit in Dresden an, wo ihm sechs Kapellknaben und ein Expectant zum Unterricht im Gesang übergeben wurden. Nach dem Tode des Hofcantor Schmidt war die Vicehofcantorstelle eingezogen und der Chor hergestellt worden, wie er noch heut zu Tage die Musiken in der protestantischen Hofkirche ausführt. Dadurch waren die dienstlichen Geschäfte Schneider's wesentlich vermehrt worden. Der treffliche Künstler bewies, was man auch mit geringen Kräften (sein Chor war nur schwach besetzt) ausrichten könne. Derselbe gehörte stets zu den besseren Kirchenchören Dresdens, namentlich zeugte sein Choralgesang, den er zuerst einstimmig ausführen liess, von trefflicher Schule. Um diese Zeit componirte Schneider Wechselgesänge für drei Soprane oder zwei Tenöre und Bass, welche zu Festzeiten an Stelle des Hauptliedes gesungen wurden. Zwei Hefte dieser trefflichen Musikstücke erschienen bei Breitkopf & Härtel in Leipzig. Zugleich bearbeitete Schneider ein Choralbuch für die Kirchen Dresdens, welches noch jetzt in Gebrauch ist und als mustergiltig angesehen wird. Ausserdem hatte er bis zum Jahre 1844 den Auftrag Seitens des Consistorialpräsidenten Globig, jährlich zwei der musikalisch tüchtigsten, examinirten Seminaristen des Friedrichstädter Seminars zu Organisten zu bilden, wofür ihn noch mancher Lehrer in Sachsen dankend verehrt.

In den Jahren 1827 und 1830 gab Schneider Orgelconcerte in der Sophien- und protestantischen Hofkirche, wie ihn denn die berühmtesten Musiker aller Welttheile besuchten, um sein meisterhaftes Orgelspiel zu hören. Als Lehrer wurde er immer gesuchter und eine grosse Anzahl tüchtiger Organisten verdankt ihm Schule und Ausbildung. Ich nenne von denselben nur: Dr. Schütz in Waldenburg, Gustav Merkel, Hoforganist an der katholischen Hofkirche in Dresden, Berthold, Hoforganist an der evangelischen Hofkirche in Dresden (Schneider's Nachfolger), Dr. Ernst Naumann in Jena, Organist Jansen in Delft, Organist v. Eyken in Utrecht, Organist Worp in Groningen, Organist Nicolai, jetzt Direktor des Conservatoriums im Haag, Kapellmeister Kitzler in Linz. Auch Robert Schumann nahm während seines Aufenthaltes in Dresden (1844—1850) Unterricht bei unserem Meister. 1830 ward Schneider auch Musikdirektor der Dreyssig'schen Singakademie in Dresden, welche durch ihn zu einer bis dahin ungeahnten Blüthe gelangte. Im J. 1833 ging Schneider, hauptsächlich auf Betrieb des bekannten Ritter von Neukomm, nach London, um in den zwei Concerten in Exeter-Hall, welche der Kölner Männergesangverein gab, zwischen den Pausen sein herrliches Orgelspiel ertönen zu lassen. Er erntete ungetheilten Beifall. Am 4. März 1857 feierte die Dreyssig'sche Singakademie das 25. Jahr ihrer Gründung. König Johann verlieh Schneider bei dieser Gelegenheit das Ehrenkreuz des Verdienstordens. Ein schönes Ereigniss erlebte der Meister in der Feier seines 50jährigen Organisten-Jubiläums am 21. Aug. 1861. Freunde, Schüler und Verehrer hatten Nichts versäumt, dem Jubilar, der als Mensch und Künstler der allgemeinsten Liebe und Hochachtung sich erfreute, ihre Huldigung darzubringen. König Johann verlieh dem Jubilar das Ritterkreuz des Albrechtordens, die Universität Leipzig liess ihm das Ehrendiplom eines Doktors der Philosophie überreichen. Die Organisten Dresdens widmeten ihm eine Votivtafel, die ehemaligen Kapellknaben hatten zu Ehren des Jubilars eine »Johann Schneider-Stiftung« gegründet, mit dem Zwecke, elternlosen Lehrerssöhnen, die sich der Musik und namentlich dem höheren Orgelspiel widmen wollen, ein Stipendium zu verleihen. Des Jubilars Schüler von nah und fern überreichten ihm ein »Jubelalbum«, welches eine reiche Anzahl von Orgelcompositionen derselben enthielt. Der Tonkünstlerverein, sowie die Männergesangvereine Liedertafel und Orpheus ernannten ihn zum Ehrenmitgliede. Früher schon war ihm die Ehrenmitgliedschaft des pädagogischen Vereins und der Dreyssig'schen Singakademie verliehen worden. Am

8. April 1864 erkrankte der Meister am Nervenfieer, welchem er bereits am 13. desselben Monats erliegen sollte.

Schneider's Wirksamkeit war eine dreifach erfolgreiche, als Lehrer, als Orgelprüfer und als Orgelspieler. Was Schneider als Lehrer war, werden ihm die evangelischen Kapellknaben und seine Orgelschüler von fern und nah nie vergessen. Er wusste stets Strenge mit Milde zu paaren; dabei war er äusserst gewissenhaft und gottesfürchtig, so dass ihn seine Schüler lieben und ehren mussten. Als Orgelprüfer und Orgelspieler ist des Verstorbenen Ruf unantastbar. In ersterem Fache verfuhr bei genauester Kenntniss des Instrumentes wohl Niemand tüchtiger und gründlicher als er. Jede Prüfung unternahm er mit der grössten Gewissenhaftigkeit, um dem Erbauer und der Gemeinde gerecht zu werden. Schneider war im Besitz einer durchaus soliden, ganz vorzüglichen Orgeltechnik. Bei grösster Ruhe und einem selbst auf dem Pedale vorzüglichen *Legato* überwand er die bedeutendsten Aufgaben, von jeder Incorrektheit frei. Namentlich war er auch Meister im obligaten triomässigen Spiele, welches darin besteht, dass jeder Hand ein besonderes Clavier zugetheilt wird, während das Pedal den Bass ausführt. Bei Prüfungen neuer Orgeln lieferte er in dieser Beziehung glänzende Proben seiner Gewandtheit. Schneider war Meister in der Benutzung der Mittel des Instrumentes, er wusste überraschende Mischungen der Stimmen zu erzielen, selbst das grösste Orgelwerk in seinen möglichen und brauchbaren Combinationen auszubeuten und für die wechselnden Stimmungen schnell die entsprechenden Tonfarben zu finden. Dass Schneider namentlich im Spiele Bach'scher Orgelsachen mustergiltig war, erkannten ausdrücklich an, Männer wie: Neukomm, A. Hesse, Professor Töpfer, Schumann, Mendelssohn u. A. Letzterer erklärte ihn für den grössten lebenden Organisten Deutschlands und die Zöglinge des Conservatoriums zu Leipzig, die dem Orgelspiele vorherrschend sich zu widmen gedachten, empfahl er nach durchlaufenem Lehrcursus immer noch an Schneider zu einem besonderen Cursus im Orgelspiel, wobei er sagte: »Gehen Sie noch zu Schneider, da können Sie was Tüchtiges lernen«. Als Componist war der Meister wenig thätig. Ausser den schon erwähnten Wechselgesängen sind nur einige Orgelsachen von ihm erschienen, die bedauern lassen, dass er nicht mehr in diesem Fache gearbeitet hat.

Schneider, Johann Gottlieb, jüngster Bruder des Vorigen und des Johann Christian Friedrich Schneider, wurde in Alt-Gersdorf am 12. Juli 1797 geboren. Nachdem er, gleich seinen Brüdern, vom Vater in den Anfangsgründen der Musik unterwiesen war, kam er, zehn Jahr alt, nach Zittau, um das dortige Gymnasium zu besuchen. Nachdem er an der Leipziger Universität ein Jahr Vorlesungen gehört, lebte er in Bautzen, dann acht Jahre als Organist in Sorau, und kam nachdem in gleicher Eigenschaft an die Kreuzkirche zu Hirschberg, wo er 1856 sein Leben beschloss. Orgelpräludien, Sonaten, *Kyrie* und *Gloria* u. a. blieben Manuscript.

Schneider, Johann Julius, königl. Musik-Direktor und Professor, Mitglied des Senats der königl. Akademie der Künste und des königl. musikalischen Sachverständigen-Vereins, Lehrer des königl. Akademischen Instituts für Kirchenmusik, königl. Orgelrevisor, Cantor und Organist der Friedrich-Werder'schen Kirche zu Berlin, Ritter des rothen Adler-Ordens 3. Klasse mit der Schleife etc., ist zu Berlin am 6. Juli 1805 geboren. Als Sohn des akademischen Künstlers und Pianoforte-Fabrikanten Johann Schneider, begann er schon im 7. Jahre seine Studien auf dem Piano unter A. W. Bach's und C. Türrschmidt's Leitung, anfänglich ohne jeden Erfolg. Mit seinem 10. Jahre steigerte sich durch Türrschmidt's Unterricht sein Eifer für das Clavier und die Musik in solchem Maasse, dass sein Vater, der den Wunsch hegte, sein Sohn möge einst seine Pianoforte-Fabrik fortsetzen, doch darein willigte, sich der Musik zu widmen, wozu er, ausser den erlangten Fortschritten auf dem Piano, dadurch befähigt erschien, dass er, ohne gründliche Kenntnisse des Generalbasses, schon ein

Streichquartett und eine Operette mit Quintettbegleitung componirt hatte. Inzwischen war von dem jungen Sch. in der Werkstatt des Vaters Manches getischlert, was ihm in seinem späteren Berufe als Orgel-Revisor von erheblichem Nutzen gewesen ist. Seine allgemeine wissenschaftliche Bildung erwarb er in der Vincent'schen und Bartels'schen Schule, auf dem Joachimsthal'schen Gymnasium und in der französischen, italienischen und englischen Sprache durch Privat-Unterricht. Sch. musikalische Ausbildung übernahmen von 1819 ab Ludw. Berger (Piano), Bernh. Klein (Composition), Ferd. Hausmann, königl. Kammermusikus (Violoncell), O. F. G. Hausmann (Orgel) und noch Andere für den Gesang, die Violine und das Horn. Einige Jahre eifrigen Studirens führten ihn so weit, dass er vielfach öffentlich mit dem besten Erfolge Dusseck's, Field's, Hummel's und Kalkbrenner's Concerte auf dem Piano spielte und auch neben vielen kleineren Musikpieçen zwei Gelegenheits-Operetten von nicht geringem Umfange componirte, die schon sehr geschickt gearbeitet waren. Im Hausmann'schen Gesanginstitut, dem er 1818 beitrat, fand er Gelegenheit sich im Accompagniren, Partiturspielen und Dirigiren weiter heranzubilden, da er von 1822 bis 1836 den p. Hausmann in der Direktion unterstützte und selbständig vertrat, auch 1829 zum 25jährigen Bestehen besagten Instituts seine erste Cantate »Die Würde der Töne« componirte, welche für Soli, Chor und grosses Orchester geschrieben, in der Garnisonkirche zu sehr beifälliger Aufführung gelangte. Hierdurch wurde Sch. bestimmt, von der Piano-Virtuosen-Carrière zurückzutreten und sich vorherrschend als Gesang- und theoretischer Lehrer, Componist und Dirigent weiter auszubilden.

Er unterrichtete neben vielen anderen Schülern eine grosse Anzahl von Damen und Herren im Opern-Gesange, welche später zum Theil sehr hervorragende Stellungen an Hof-Theatern einnahmen, so u. A. seine Tochter, Therese Schneider, Primadonna der Karlsruher Hofbühne, bildete Cirkel für 8 bis 20 Damen im *a capella* Gesange, stiftete 1829 den Liederverein für Männerstimmen, 1836 ein Gesanginstitut, in dessen Mitwirkung er bis 1872 alljährlich bei einer Besetzung von 400—500 Sängern Concerte zu wohlthätigen Zwecken, vorwaltend in der Garnison-Kirche gab, welche den Armen über 25,000 Thaler und Sch. einen volksthümlichen Ruf eintrugen. Die erste dieser Aufführungen war Haydn's »Schöpfung«, welche ohne Probe mit den Solisten oder dem Orchester einen überraschenden Genuss und den Armen eine reiche Einnahme ergab. 1829 wurde er Cantor und Organist der Friedrich-Werder'schen Kirche, 1836 Musik-Direktor der Gr.-Loge Royal-York, dirigirte von 1844 bis 1847 den Verein für klassische Musik in Potsdam, leitete von 1835 bis 1858 den Gesangunterricht an der städtischen Gewerbeschule und von 1852 bis 1872 den von ihm gebildeten liturgischen Chor der Friedrich-Werder'schen Kirche, und erlangte 1854 vom Ministerio der Geistlichen-Angelegenheiten die Anstellung als Lehrer der Composition, des Gesanges und Orgelspiels am königl. Akademischen Institut für Kirchenmusik.

Die Zahl seiner Compositionen ist eine sehr umfangreiche an grösseren Werken: »Die Würde der Töne«, »Deutschlands Befreiung«; die Oratorien: »Luther« (in Berlin, Frankfurt a. O., Halle a. S. aufgeführt), »Die heilige Nacht« (in Berlin, Halle a. S., Lübeck und Linz aufgeführt); das Liederspiel: »Jery und Bätely«; die dreiaktige Oper »Orlando« (in Schwerin aufgeführt). Cantaten zur Einweihung einer Kirche und zu fast allen kirchlichen Festen, Geburtstags-, Krönungs-, Huldigungs- und Trauer-Cantaten, zum Theil für die Loge; ein *Te deum*, Vater Unser, Crucifixus, eine sechsstimmige Messe, ein zwölfstimmiges *Pater noster*, 16 Cantaten, 10 liturgische Psalme, Psalme für Männerstimmen, mehr denn 200 Gesänge für den Männerchor (21 Hefte, gestochen), Männerchöre mit Infanterie- oder Cavalleriemusik, Motetten, Balladen, Scenen, ein- und mehrstimmige Lieder, maurische Gesänge, ein Clavierconcert, ein Quintett für Clavier mit Blasinstrumenten, Sonaten, Rondos, Variationen, zum Theil mit Begleitung, Orgelstücke, 70 Orgel-Pedal-Uebungen, 40 Fugen,

30 variirte und figurirte Choräle (2—4 händig), Variationen für Orgel und Posaune, 80 Choralvorspiele, von denen Mehreres im Druck erschienen ist. Seine Ernennungen erfolgten: 1837 zum königl. Musik-Direktor, 1839 zum Mitgliede des königl. musikalischen Sachverständigen-Vereins, 1849 zum ordentlichen Mitgliede der Akademie der Künste, 1866 zum königl. Professor. 1869 zum Orgelrevisor des königl. Ministeriums der Geistlichen-Angelegenheiten, der königl. Hofkammer, der königl. Familiengüter und der königl. Regierung zu Potsdam und 1875 zum Senatsmitglied der königl. Akademie der Künste. Ehrenmitgliedschaften wurden ihm vom Norddeutschen Männergesangverein, den Liedertafeln von Braunschweig, Marienburg, Osnabrück, Detmold, Halle a. S., Magdeburg, Bielefeld und anderen zu Theil. Als Accompagnateur und Dirigent bewegte er sich jahrelang in den Höchsten und Allerhöchsten Hofkreisen. Allerhöchste Auszeichnungen und Anerkennungen der Majestäten Friedrich Wilhelm III., Friedrich Wilhelm IV. und Wilhelm I. wurden ihm: 1831 und 1861 die grosse goldene Medaille für Kunst und Wissenschaft, 1840 eine goldene kostbare Tabatière, 1845 die Insignien des rothen Adlerordens 4. Klasse und 1873 der rothe Adlerorden 3. Klasse mit der Schleife. Th. R.

Schneider, Louis, königl. Hofrath und Vorleser des Königs Friedrich Wilhelm IV., jüngster Sohn des Hofkapellmeisters Georg Abraham Sch., geboren zu Berlin am 20. April 1805, betrat in Reval, wohin er seinen Vater 1814 begleitete, als neunjähriger Knabe zum ersten Male die Bühne. In Berlin, wo er später angestellt wurde, gehörte er zu den beliebtesten Schauspielern im komischen Fach, und konnte sein Talent auch mit Glück in der komischen Oper verwerthen, da er musikalisch sehr sicher war. Als vielseitig gebildeter Mann verfasste er nicht allein anziehende Vaudevilles, Quodlibets und Genrebilder, sondern arrangirte und componirte auch theilweise die dazu gehörige Musik. Zu den Opern »*Così fan tutte*« und der »Schauspieldirektor« von Mozart, bearbeitete er mit Glück den Text neu. Sein verdienstvollstes Werk jedoch ist »Geschichte der Oper und des königlichen Opernhauses zu Berlin« (Prachtausgabe in gross Folio, mit historischen Dokumenten, artistischen Beilagen und eingedruckten Holzschnitten). Das Werk besteht aus vier Abtheilungen: 1) »Geschichte der italienischen Oper und der neben ihr entstandenen deutschen Oper des National-Theaters von den ersten Anfängen bis zum Jahre 1806, nebst der Geschichte der verschiedenen Theatergebäude«. 2) Beilagen: »Abdruck von wichtigen Original-Documenten, meist aus dem königlichen Staats-Archiv und grösstentheils bis dahin nicht veröffentlicht«. 3) »Geschichte der kurfürstl. Brandenburgischen und königl. preussischen Kapelle«. 4) »Artistische und architektonische Beilagen«. Es erschien auch eine gewöhnliche Ausgabe in gross 8°. Beide Ausgaben Berlin, Duncker & Humblot, 1852.

Schneider, Dr. Peter Joseph, Arzt zu Poppelsdorf bei Bonn, geboren gegen 1795, lebte einige Zeit in Brüssel, später in Deutschland. Aus der Zahl seiner Schriften seien zwei hier genannt: »Biblisch-geschichtliche Darstellung der hebräischen Musik« (Bonn, Dunst, 1837, in 8°). »System einer medicinischen Musik« (ibid., zwei Bände, in 8°). Sch. starb zu Bonn 1837.

Schneider, Theodor, ist am 14. Mai 1827 als vierter Sohn von Friedrich Schneider in Dessau geboren, und erhielt von seinem Vater früh Unterricht in der Musik. Als Violoncellist wurde er Schüler von Drechsler, der eine Reihe bedeutender Cellisten bildete, und trat als solcher in die herzogl. Hofkapelle. 1854 wurde er Cantor an der Schloss- und Stadtkirche in Dessau und 1860 Direktor der Kirchenmusikchöre der Hauptkirchen in Chemnitz und der Singakademie daselbst, in welchen Stellungen er noch thätig ist. Von seinen Instrumental- und Vocalcompositionen ist noch wenig gedruckt.

Schneider, Wilhelm, Organist und Musikdirektor an der Hauptkirche in Merseburg und Gesanglehrer am Gymnasium, ist am 21. Juli 1783 zu Neudorf bei Annaburg geboren und starb in Merseburg am 9. Octbr. 1843. Er hat viel geschrieben: »Anweisung zu Choralvorspielen mit eingewebter Melodie für

rschiedene Formen, in 50 Vorspielen über 90 der gangbarsten Kirchenelodien u. s. w.« (Halle, Kümmel, 1829, in 4°). »Was hat der Orgelspieler beim ottesdienst zu beobachten« (Merseburg, Kopitsch, 1823, in 8°, 101 S.). »Lehrch, das Orgelspiel kennen, erhalten, beurtheilen und verbessern zu lernen« Merseburg, Kopitsch, 1823, in 4°, 90 S.). »Gesanglehre für Land- und Bürgerhulen u. s. w.« (Halle, Ruff, 1825, in 4°, 72 S.) »Musikalisches Hülfsbuch im Kirchendienst; zunächst für Landschullehrer, Organisten und Cantoren« Halle, Ruff, 1826, in 4°, 84 S.). »Ausführliche Beschreibung der Domorgel Merseburg, nebst eines Planes« (Halle, Kümmel, 1829, in 8°, 32 S.). »Choralnntniss nebst Regeln und Beispielen zu richtigem Vortrag des Altargesanges« eipzig, Th. Hennings, 1833, in 4°, 56 S.). »Instruktiver Wegweiser zur Prädirkunst für angehende Orgelspieler« (Halle, Kümmel, 1833). »Musikalische rammatik oder Handbuch zum Selbststudium musikalischer Theorie, in welem das Logier'sche System theilweise mit den früheren zweckgemäss verndeu ist« (Dresden und Pirna, 1834). »Historisch-technische Beschreibung r musikalischen Instrumente, ihres Alters, Tonumfanges und Baues, ihrer finder, Verbesserer, Virtuosen und Schulen u. s. w.« (Neisse und Leipzig, Th. ennings, 1834, in 8°, 131 S.). »Das Moduliren oder leicht fassliche Anweisung rch einen einzigen Accord schnell und natürlich in die nahen und entfernsten Tonarten auszuweichen« (Leipzig, Friese, 1834, in 8°, 31 S.). »Die rgelregister, deren Entstehung, Name, Behandlung, Benutzung und Mischung« eipzig, Friese). »Musikalischer Führer für diejenigen, welche den Weg zum hulfach betreten und sich auf dasselbe vorbereiten wollen« (Neisse, Hennings, 33, in 8°). Im 34. Jahrgang der »Leipziger Allgemeinen Musikzeitung«: emerkenswerthe Erfindung im Orgelbau«.

Schneitzhöffer, Jean Madeleine, Sohn eines Hautboisten an der Oper Paris, daselbst 1785 geboren, wurde auf dem dortigen Conservatorium gedet und berechtigte zu grossen Hoffnungen als Componist durch einige verturen und eine Sinfonie, die er in jugendlichem Alter schrieb. Hang m Vergnügen und Mangel an, seinen Fähigkeiten entsprechendem Ernst verderten ihn, Höheres zu leisten. Er schrieb, doch in grossen Zwischenräumen, e ansprechende und beifällig aufgenommene Musik zu den Balletten: »*Proserne*« (1818); »*Claire et Melctal*«, »*Zémire et Azor*« (1824); »*Filets de Vulcain*« 1826) und »*La Sylphide*« (1832). S. trat 1815 als Pauker in die Theaterpelle, avancirte zum Gesangmeister daselbst und wurde 1833 Chorlehrer am onservatorium. Er starb in Paris im Septbr. 1852.

Schnell, Johann, deutscher Componist, lebte zu Anfang des 18. Jahrnderts, wahrscheinlich zu Augsburg. Hier erschienen die folgenden Compotionen: »*Concerta commode tractabilia*«, Symphonien für fünf Stimmen (1731, Fol.). »*Parthias trisonas*«, Trio für Violine, Flöte und Bass (1731). »*Sotas trisonas a diversis instrumentis concertantibus*«, op. 4. »Sechs Trios für *Viola d'amour*, Flöte und Bass«, op. 5 (ibid.). »Sechs Trios für Violine, Flöte nd Bass«, op. 7 (ibid.).

Schnell, Johann Jacob, Instrumentenmacher, geboren 1740 zu Vaihingen Würtemberg, arbeitete sechs Jahre in Holland und liess sich dann 1777 in aris nieder, wo er ein Instrument (*Anemocorde*) erfand, bei welchem durch nschlagen der Tasten sich Ventile öffneten, vermittelst welcher durch Luftrömung die Saiten erklangen. Der Physiker Robertson nahm dies Instrnent 1803 mit nach London.

Schneller, s. v. a. Pralltriller (s. d.).

Schnitker, Arp, bedeutender Orgelbauer, um die Mitte des 18. Jahrhunerts zu Hamburg geboren und ebenda 1720 gestorben. In seiner Vaterstadt ante S. 1686 in der Nicolai-Kirche eine Orgel von 67 Stimmen, 4 Manualen nd Pedal (1812 durch Brand vernichtet). Ferner: in der Kathedrale in remen eine mit 42 Stimmen, 3 Clavieren und Pedal; eine andere in der tephans-Kirche in Bremen; in der Jacobi-Kirche zu Hamburg eine zu 30

Stimmen, und in der St. Gertrud-Kirche eine zu 20 Stimmen; in der Johann Kirche in Magdeburg eine zu 62 Stimmen, 3 Claviere und Pedal; eine in d Nicolai-Kirche zu Berlin (1708), in der Marien-Kirche in Frankfurt a. O. ei zu 45 Stimmen, 3 Claviere und Pedal (1715). Sein zweiter Sohn:

Schnitker, Franz Caspar, geboren zu Hamburg, unterstützte sein Vater bei der Herstellung mehrerer seiner bedeutenden Werke und ging na dem Tode des Vaters nach Zwoll in Holland, wo er 1729 starb. Seine b deutendsten Werke sind: die Orgel in Zwoll in der Michaelis-Kirche, 63 Stimm 4 Claviere und Pedal enthaltend (1721), und die Orgel in Alkmaar mit Stimmen; vollendet 1725.

Schnitzer, Franz, Benediktiner-Mönch des Klosters Ottobeuern, war g boren 1740 zu Wurzach in Baiern und legte 1759 sein Gelübde ab. I Manuscript hinterliess er: 18 Opern (für den Gebrauch des College), 6 Ca taten für die Festtage, 4 Messen, ein *Alma redemptoris* mit Hornbegleitung u.

Schnitzer, Sigismund, berühmter Blasinstrumentenmacher zu Nürnbe um die Mitte des 16. Jahrhunderts, besonders wegen seiner Fagotte, Krumm hörner und Hoboen im Ruf, starb in Nürnberg am 5. Decbr. 1578.

Schnitzki, Gregor, Kirchencomponist, geboren zu Danzig etwa 1570, lie drucken: »*Cantiones sacrae* 3, 5, 6, 12 *voces*« (Danzig, 1607, in 4°). »*Mis super Deus noster refugium* 5 *vocum et Magnificat* 6 *vocum*« (ibid. 1607, in 4°

Schnorr von Carolsfeld, Ludwig, einer der bedeutendsten Künstler a Sänger und Darsteller, wurde am 2. Juli 1836 zu München als der Sohn de berühmten Malers geboren. 1846 wurde dieser nach Dresden als Direktor d dasigen Kunstakademie berufen. Hier besuchte der junge Ludwig das Bloch mann'sche Institut und die Kreuzschule, letztere bis zur ersten Gymnasialklasse nebenher erhielt er von Julius Otto Unterricht im Generalbass. Im Frühjah 1854 ging er nach Leipzig, um das Conservatorium zu besuchen. Hier wa jedoch sein Aufenthalt nicht von Dauer, schon im Herbst desselben Jahre begab er sich unter die Leitung Eduard Devrient's in Carlsruhe, da er beab sichtigte, sich zum dramatischen Sänger auszubilden. In der Rolle des Naph tali im »Joseph« von Mehul betrat er zum ersten Mal als Tenorsänger di Bühne und nach Jahresfrist sang er die Partie des Robert bereits mit bedeu tendem Erfolge. Auf die fernere Entwicklung, namentlich seines Darstellungs talentes, wurde die am dortigen Theater als erste Sängerin engagirte Malvina Garrigues, seine spätere Gattin, von bedeutendem Einfluss. Nachdem Schnorr Carlsruhe verlassen hatte, wirkte er bei den Musikfesten in Mainz und Düssel dorf mit und gastirte in Wiesbaden und Frankfurt a. M. mit solchem Erfolge, dass sein Ruf sich schnell verbreitete. Meyerbeer suchte ihn nun für Berlin zu erwerben und gleichzeitig wurde ihm in Dresden ein vortheilhaftes Engage ment angeboten. Die Aussicht, am letzteren Orte in unmittelbarer Nähe seiner Eltern leben zu können, veranlasste ihn, sich für Dresden zu entscheiden. 1860 begann er daselbst seine Thätigkeit und während seiner kurzen sieg reichen Laufbahn auch über diese hinaus wurde ihm wohlverdienter Ruhm zu Theil. Schnorr war musikalisch durchgebildet, ein fertiger Clavierspieler, der sogar kleine Compositionsversuche machte. Sein glühender Kunsteifer ist be kannt und so leistete er, was er zu leisten im Stande war. In Dresden wuchs der Antheil an seinen Leistungen von Jahr zu Jahr. Zu seinen besten Par tien wird der Tannhäuser gerechnet und Wagner selbst stellt ihm das glän zendste Zeugniss aus für die Durchführung der Partie des Tristan, welche er in München im Juni 1865 bei der ersten Vorstellung dieser Oper sang. Bald nach dieser Aufführung jedoch kaum nach Dresden zurückgekehrt, erkrankte er heftig in Folge einer Erkältung und starb bereits am 21. Juni. Er war ein herrlicher Mensch und Künstler, von der Kunstwelt und allen, die ihm nahe standen, tief betrauert.

Schnyder von Wartensee, Xavier, Dichter, Musikschriftsteller und Lehrer der Composition, ist am 18. April 1786 zu Luzern geboren. Als Sohn einer

aristokratischen Familie war er bestimmt, eine höhere Carrière einzuschlagen. Seine ausgesprochene Neigung und die, durch die Revolution von 1789 veränderte Zeitströmung führten ihn der Kunst zu. Fast ganz ohne Anleitung, erwarb er sich im Clavierspiel, auch auf der Violine, dem Violoncello und Contrabass Fertigkeit und machte ganz als Autodidakt Compositionsversuche. 1810 erst ging er nach Zürich und später nach Wien, um Unterweisung zu suchen. Im letzteren Orte wünschte er der Schüler Beethoven's zu werden, musste aber mit Kienlen vorlieb nehmen, der nichtsdestoweniger ein vortrefflicher Lehrer war. Nach einem Aufenthalt von mehreren Jahren kehrte Schnyder nach der Schweiz zurück, machte 1815 den Feldzug gegen Frankreich mit und wurde dann Lehrer an dem Erziehungsinstitut von Pestalozzi zu Yverdun, bis er sich 1817 in Frankfurt a. M. niederliess, dort wirkte er als Lehrer der Theorie und Direktor einer Gesangsbildungs-Anstalt bis zu seinem Tode am 30. August 1868. 1832 hatte er bereits sein Schloss Wartensee zu einer Erziehungs-Anstalt eingeräumt. Seine musikalischen Aufsätze sind in der Musikzeitschrift »Cäcilia« und in der »Leipziger Allgemeinen Musikzeitung« zu finden. Von seinen Compositionen sind zu nennen: »Fortunat«, Oper; »Zeit und Ewigkeit«, Oratorium für Männeratimmen; »Das Grab«, vierstimmig mit Clavier *ad libitum*; »Der Friede«, vierstimmig mit Begleitung von Clavier und Clarinette (Bonn, Simrock); Cantaten heiteren und ernsten Inhalts; Vierstimmige Gesänge nach Gedichten Goethe's (Leipzig, Hoffmeister); Zwölf Schweizer-Lieder für Männerchor (Zürich, Orell, Füssli & Comp.); Geistliche Lieder von Novalis, für eine Stimme (Offenbach, André); Grosse Sonate für Clavier (Bonn, Simrock); Zwei Sinfonien für Orchester u. a.

Schoberlechner, Franz, Componist und Claviervirtuose, wurde zu Wien am 21. Juli 1797 als Sohn eines Kaufmanns, der Musikliebhaber und guter Violinist war, geboren. Von einem anderen Lehrer vorgebildet, wurde F. der Schüler Hummel's, der auch für ihn das zweite Concert in *C* componirte, das er, zehn Jahre alt, mit Erfolg öffentlich vortrug. Hummel führte hierauf den jungen Schoberlechner nach Eisenstadt in Ungarn und verschaffte ihm die Protektion des Fürsten Esterhazy, welcher ihn zur weiteren Ausbildung nach Wien schickte. 1814 unternahm S. eine Reise über Grätz, Triest und Florenz, überall Concerte gebend. In der letzteren Stadt componirte er ein *Requiem* und die komische Oper »*I Virtuosi teatrali*« und das nächstfolgende Jahr als Kapellmeister der Herzogin von Lucca die Oper: »*Gli Arabi nelle Gallie*«, welche gut aufgenommen wurde. 1820 in Wien, wo er Clavierunterricht ertheilte, schrieb er »Der junge Onkel«. 1823 unternahm er eine neue Reise und zwar nach Russland, wo er sich in Petersburg mit vielem Beifall hören liess. Er verheiratete sich hier am 8. Mai 1824 mit der Tochter eines italienischen Gesanglehrers, Sophia dall' Occa, mit welcher er wiederholt Concertreisen nach Italien, Deutschland und wieder zurück nach Petersburg und abermals nach Italien machte. Die Oper »*Il Barone di Dolzheim*«, für seine Frau geschrieben, wurde in Petersburg aufgeführt, wo das Ehepaar bei einem dritten Aufenthalt daselbst eine Concerteinnahme von 10,000 Rubel erzielte. S., den indessen dies Reiseleben in seiner Componistenbeschäftigung störte, kaufte, als sie 1841 wieder in Italien waren, bei Florenz ein Landgut, auf das er sich zurückzog. 1837 wurde in Mailand die Oper »*Rossant*« von ihm aufgeführt. Auf einer Reise nach Deutschland starb er am 7. Jan. 1843. Ausser den genannten Opern sind folgende Compositionen zu nennen: »*Thèmes variés pour piano et orchestre*«, op. 46 (Wien, Leidesdorf). »*Variations pour piano et quatuor sur un thème de la Sonnambula de Bellini*« (Mailand, Riccordi). »*Grand Trio pour piano, violon et violoncell* (Florenz, Cipriani). »*Grand sonate pour piano, flûte ou violon* (ibid.). »*Rondeau brillant pour piano a quatre mains*« (Wien, Pennauer). »*Sonate pour piano seul*«, op. 25 (Leipzig, Probst). »*Sonate mélancolique*«, op. 45 (Wien, Leidesdorf). »*Rondeaux pour piano seul*«, op. 2, 31, 36, 39 etc. (Wien, Mechetti, Artaria; Leipzig, Probst; Florenz, Cipriani).

»*Fantaisie idem, sur un thème original*« (ibid.). »*Variations pour piano seul* op. 3, 4, 8, 32, 38, 39, 40, 42, 45, 48, 50, 51, 52, 55 (Mailand; Wien; Florenz; Neapel). »*Valses idem*«, op. 35 (Wien, Diabelli).

Schoberlechner, Sophie, geborene Dall' Occa, Gattin des Vorigen, vorzügliche dramatische Sängerin, geboren zu Petersburg gegen 1807. Ihr Vater Lehrer des italienischen Gesanges, bildete die schöne Stimme der Tochter mit Sorgfalt aus, so dass sie 15 Jahre lang als dramatische und Concert-Sängerin ersten Ranges galt. In Petersburg erhielt sie 1827—1830 am italienischen Theater daselbst eine Gage von 20,000 Rubel. Sie sang ausserdem in Wien und fast allen Städten Italiens. 1840 verlor sie ihre Stimme durch Ueberanstrengung, weshalb sie sich um diese Zeit von der Bühne ganz zurückzog. Sie starb zu Florenz 1863.

Schobert (....), Clavierspieler von bedeutendem Talent; in Paris, wo er lebte, hoch geschätzt, auch durch seine Compositionen in England und Holland aber wenig in Deutschland bekannt. Fétis hat über seinen Namen (der auch irrthümlich Schubart von einigen angegeben wird) und Geburtsort genau nachgeforscht. Danach ist er in Strassburg, wo er seine Jugend verlebte, geboren und trat 1760 in Paris in den Dienst des Prinzen Conti, bewundert wegen seines reizvollen Spiels. Er starb 1768 nach dem Genusse von giftigen Champignons, die er auf einem Spaziergange mit Freunden, die sein Schicksal theilten, selbst gesammelt hatte. Der Stil dieses Pianisten war seiner Zeit durchaus neu und selbständig, dem Mozart'schen verwandt. In Paris, Amsterdam und London erschienen folgende Compositionen von ihm: »Sonaten für Clavier und Violine«, op. 1, 2, 3. »Sonaten für Clavier allein«, op. 4, 5, 16, 17. »Trios für Clavier, Violine und Bass«, op. 6, 8. »Quartett für Clavier, zwei Violinen und Bass«. »*Concertos pour clavecin*«, op. 9, 10, 11, 12, 13. »*Concerto pastoral pour clavecin*«, op. 13. »*Trios symphonies pour clavecin, violon* und zwei Hörner, op. 14. »*Trois idem*«, op. 15.

Schoeber, David Gottfried, Pastor zu Lobenstein, später Bürgermeister zu Gera, um die Mitte des 18. Jahrhunderts, ist der Autor folgender Schriften: »Beitrag zur Lieder-Historie, betreffend die evangelischen Gesangbücher, welche bei Lebzeiten Lutheri zum Druck befördert wurden« (Leipzig, Jacobi, 1754, in 8°, 128 Seiten). »Zweiter Beitrag zur Liederhistorie« (Leipzig, 1760, in 8°, 160 Seiten).

Schoeffer, Peter, genannt der Jüngere, zweiter Sohn von Peter Schoeffer, Gehülfe von Guttenberg und Faust bei ihrer Erfindung der Buchdruckerkunst; geboren zu Mainz in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, gründete 1502 zu Mainz eine eigene Druckerei. Das Werk von Schlick (s. d.) »Gedruckt zu Mentz durch Peter Schoeffern. Uff samt Matheis abent, 1512«, ist das älteste in Mainz gedruckte Musikwerk. Peter Schoeffer verliess später Mainz und lebte in Worms, wo er 1525 Joh. Walther's »Gesangbüchlein«, zu Wittenberg 1524 zuerst gedruckt, nachdruckte. Später finden wir ihn in Strassburg, wo er während einiger Jahre in Gemeinschaft mit Mathias Apiarius arbeitete. Es sind als aus seiner Druckerei hervorgegangen noch bekannt: »*Viginti Cantiunculae gallicae quatuor vocum excusae Argentorati apud Petrum Scheffer* 1530« (g. 12° obl.). »*Rerum musicarum opusculum* von Johann Frosch« (1535). »*Magnificat octo tonorum* von Sixtus Dietricht« (1535, zweite Ausgabe 1537). »*Motetarum quatuor vocum a diversis musicis liber primus Argentorati* 1535« (dreiundfünfzig Stücke). »*Cantiones quinque vocum selectissimae a primariis Germaniae inferioris, Galliae et Italiae musices magistris editae, Antehac typis nondum divulgatae. Motetarum lib. I. Argentorati ad Petrum Schoeffer* 1539«.

Schön, Moritz, königl. Musikdirektor zu Breslau, ist zu Krönau in Mähren im Jahre 1808 geboren. Anfangs zum Schulfache bestimmt, widmete er sich doch schon zeitig ganz der Musik. Erst $14^1/_2$ Jahr alt, wurde er als Kammermusiker bei der Fürstin Lynar zu Drehnau angestellt, wo er bei dem Musikdirektor Löbmann noch Violinunterricht nahm. 1827 vom Grafen Brühl in

Berlin als Accessist der königl. Kapelle angestellt, setzte er seine Studien unter Moser und Hub. Ries eifrig fort und suchte auch noch die Quartettspieler Müller in Braunschweig und Spohr in Kassel auf, um sich zu einem tüchtigen Violinisten herauszubilden. Mit den besten Zeugnissen Spohr's versehen, unternahm er Kunstreisen und liess sich dann in Breslau nieder, wo er von 1835 bis 1841 Theaterkapellmeister war. Hierauf gründete er in derselben Stadt eine Violinschule und ward Mitstifter der »Philharmonischen Gesellschaft«. Er schrieb: »Zwölf Etuden für die Violine«, op. 3 (Breslau, Leukart). »Duette für zwei Violinen zum Studium für geübtere Schüler«, op. 6 (ebend.). »Praktischer Lehrgang für den Violinunterricht« in zwölf Lieferungen, op. 32, Heft 2 u. 3 op. 22, Heft 4 op. 27. (Stufenweise geordnete Uebungen und Uebungsstücke) (Breslau, Leukart). »Der Opernfreund«, Sammlung von Compositionen für Violine mit zweiter Violine, Buch 1 u. 2 (ebend.). »Der Sonntagsgeiger«, Sammlung etc., 2 Hefte (ebend.). »Duetten für zwei Violinen, zum Studium etc. für geübtere Schüler« (ebend.). »Sechs leichte und melodiöse Duette für zwei Violinen«, op. 17 (Breslau, Grosser). »Zwölf Lektionen für Anfänger im Violinspiel«, op. 26 (Breslau, Hainauer). »Erholungsstunden«, sechs leichte und melodiöse Duettinos für zwei Violinen, erste und zweite Pos., op. 31 (Berlin, Bock), und einige andere Compositionen für Violine.

Schönberg, ein bedeutender Orgelbauer dieses Jahrhunderts in Schafstädt, baute die Orgel in der Lutherkirche in Eisleben. Er versah in diesem Werk zuerst die Principalstimmen in der Mündung mit offenen verschiebbaren Kapseln. Diese erleichtern das Stimmen der Pfeifen wesentlich und es wird dadurch das Einbiegen der Pfeifenmündungen verhindert.

Schöne, Johann Gottlieb, Professor an der Kreuzkirche in Dresden, gab heraus: »Sammlung von Gesängen für die Schule, für eine, zwei, drei und vier Stimmen« (Dresden, Paul, 1833).

Schönebeck, Carl Sigismund, Violoncellvirtuose, geboren zu Lübben am 26. Octbr. 1758, gestorben Anfangs des 19. Jahrhunderts. Erhielt von Tricklir in Dresden Unterricht und lebte als Concertmeister des Grafen Dohna in Schlesien, später des Herzogs von Kurland und des Grafen Waldenburg. Es sind von seinen Arbeiten gedruckt: »*Concerto pour violoncello*«, op. 1 (Offenbach, André, 1797). Idem, op. 3 (Berlin, Hummel). Idem, op. 6 (ibid. 1802). »*Concerto pour le basson*«, op. 4 (ibid. 1800). »*Trois duos pour alto et violoncello*«, op. 2 (ibid.). »*Duos pour violons et violoncelles*«, op. 8 (Leipzig, Kühnel). »*Trois duos faciles pour deux violoncelles*«, op. 12, Heft I u. II (ibid.). »*Duos concertants pour deux alto*«, op. 13 (ibid.). »*Trois quatuors pour flûte, violon, alto et basse*«, op. 14 (ibid.). In Königsberg wurden die Opern »Der Wunderigel« 1778 und »Der Küster im Stroh« aufgeführt.

Schoenfeld, Carl, Flötist und Kammermusiker des Herzogs von Mecklenburg-Strelitz, lebte mehrere Jahre als Kapellmeister der deutschen Oper in Kopenhagen. Er schrieb zwei Opern: »Herrmann und Dorothea«, »Fridolin« und einige Operetten. Ferner: Duo's, Solo's und Variationen (Leipzig, Breitkopf & Härtel, und Berlin, Lischke).

Schönfeld, Johann Ferdinand **von,** Schriftsteller, lebte zu Wien Ende des 18. Jahrhunderts. Er publicirte: »Jahrbuch der Tonkunst von Wien und Prag« (Prag, 1796, in 8°).

Schönprincipal heisst das Principalregister der Orgel, das im Prospekt steht, sauber polirt und mit aufgeworfenen Labien versehen ist.

Schöpfbälge sind kleine Bälge, welche namentlich in kleinen Orgeln und Positiven vorkommen. Der Schöpfbalg (Schöpfer) ist ein kleiner, keilförmiger Balg, welcher unter einem andern Balge, gewöhnlich unter Doppel- oder Magazinbälgen, sich befindet und dazu dient, letztere zu füllen und aufzuziehen. Sobald der Schöpfer durch Treten oder durch eine einfache Gabelvorrichtung in stete Bewegung gesetzt wird, so strömt der Wind aus dem Schöpfer in den oberen Balg und zieht denselben auf. Auch die Drehorgeln und Harmoniums

enthalten Schöpfbälge. Bei den Drehorgeln wird der Schöpfer vermittelst der Kurbel aufgezogen, beim Harmonium thut es der Spieler mit den Füssen. Manche Orgelbauer verbinden die Keil- und die Parallelbälge mit Schöpfern. Der Schöpfer wird dann durch Hebel, welche ein Schwungrad treibt, in Bewegung gesetzt und auf diese Weise der grössere Balg mit Luft angefüllt. Statt der Schöpfbälge bedient man sich in neuerer Zeit der Luftpumpen, namentlich da, wo wegen Mangel an Raum die Magazinbälge direkt auf den Boden zu liegen kommen und für den Schöpfer kein Raum ist. Die Luftpumpe kann man in jeden Winkel stellen.

Schöpfventil, s. Saugventil.

Schoettgen, Christian, Philologe und Archäologe von Ruf, Gymnasial-Rektor zu Frankfurt a. O., wurde 1687 zu Wurzen in Sachsen geboren. Unter den 80 Abhandlungen und Programmen, die er verfasste, befindet sich auch eins: »*An Instrumentum Davidis musicum fuerit Utriculus?*« (Frankfurt a. O. 1716, in 4°). Er schreibt dem König David den Gebrauch der Sackpfeife zu (Forkel's Gesch., Bd. I, S. 182).

Schofar oder **Schophar,** ein stark gekrümmtes Blasinstrument der alten Hebräer aus Erz oder Silber, nach Andern aus Stierhörnern gefertigt, dessen Klang dem unserer Trompete ähnlich gewesen sein soll. Es wurde im Kriege und als Ruf zum Gottesdienste anstatt unserer Glocken gebraucht. Eine Abbildung giebt Printz, »Historische Beschreibung der edeln Sing- und Klingkunst«, Cap. 3 p. 30.

Scholl, Carl, Flötist und Componist für dies Instrument, geboren am 8. Januar 1778 zu Quolkiew in Polen, machte seine musikalischen Studien in Wien. 1797 trat er daselbst in die Kapelle des Hoftheaters und blieb vierzig Jahre in dieser Stellung. Compositionen: »*Introductions et variations brillants pour la flûte, avec accompagnement de deux violons, alto, basso obligé, cors et hautbois ad libitum*«, op. 19, 20, 26, 28 (Wien, Diabelli, Haslinger). »Polonaise für Flöte und Orchester«, op. 25 (Wien, Diabelli). »*Duos et solos pour la flûte*« (ibid.) u. a. Ferner Studien für die *G*-Flöte (von Koch in Wien) unter dem Titel: »Neueste Tabelle für die Flöte nach der neuesten Art, mit *G*-Fuss und allen Klappen, zum Selbstunterricht« (Wien, Cappi).

Schol oder **Scholl,** Dirk, berühmter niederländischer Carillonneur und Organist, geboren 1641, gestorben am 31. März 1727; lebte zu Arnheim, später zu Delft. Er veröffentlichte eine Serie von ungefähr 200 Stücken für drei Instrumente: »*Den spilende Kus-Hemel, besteende in een getal bau ober de* 200 *Speelstucken, zynde met drie instrumenten, etc.*« (Delft, 1669, in 4°). Sein Bruder Cornelius und sein Sohn Hubertus Cornelius waren ebenfalls berühmte Organisten und Carollinneurs.

Schollenberger, Caspar, Stiftsherr zu Ulm im Anfange des 18. Jahrhunderts, machte sich als Kirchencomponist hauptsächlich durch das Werk bekannt: »*Offertoria festiva pro toto anno a quatuor voces, 2 violinis, viola, violone et organo*«, op. 3 (Augsburg, Lotter, 1718, in Fol.).

Scholz, Bernhard, ist zu Mainz am 30. März 1835 geboren, machte seine theoretischen Studien bei Dehn in Berlin in den Jahren 1855—1856, ging 1857 als Lehrer an das Conservatorium in München, und nachdem er in Zürich und Nürnberg als Operndirigent gewirkt hatte, wurde er 1859 Kapellmeister am Hoftheater in Hannover, aus welcher Stellung er 1865 wieder schied. Nach einem vorübergehenden Aufenthalt in Florenz nahm er in Berlin seinen Wohnsitz, bis er 1870 als Dirigent des Orchestervereins nach Breslau ging, in welcher Stellung er noch thätig ist. Ausser seinen Opern: »Carlo Rosa« (1859), »Ziethen'sche Husaren« (1869), »Morgiane« (1870), »Golo« (1875), »Der Trompeter von Säckingen (1877), schrieb er ein Requiem (op. 16), die beiden Ouverturen zu Goethe's »Iphigenia« und »Im Freien«, verschiedene Werke für Kammermusik, Lieder, Chöre und Claviermusik. Ferner

gab er nach den hinterlassenen Manuscripten: Dehn's »Lehre vom Contrapunkt, dem Canon und der Fuge« (1859) heraus.

Schomler, Bartholomäus, Componist aus dem Anfange des 17. Jahrhunderts, gab heraus: »Etliche Psalmen und geistliche Lieder, auss dem gemeinen Psalmenbuch in ihrer gewöhnlichen Melodey auff vier Stimmen componirt«. (Herborn, 1608, in 12°).

Schonat, Johann Wolf, Orgelbauer, geboren zu Kitzingen bei Frankenthal, konstruirte 1652 die Orgel in der neuen Kirche zu Amsterdam mit sechsundzwanzig Stimmen, zwei Clavieren und Pedal. Diese Orgel wurde 1666 durch Duytschot um 17 Stimmen vermehrt.

Schonsleder, Wolfgang, geboren zu München gegen 1570, trat 1590 in den Orden der Jesuiten. Er wurde als Missionär nach dem Orient geschickt und als er nach zehnjähriger Abwesenheit nach Europa zurückkehrte, zog er sich in das Jesuitenkloster zu Schwäbisch-Hall zurück und starb daselbst am 17. Decbr. 1651. Er veröffentlichte ein Lehrbuch unter dem Titel: »*Volupii Decori Musagetis, Architectonice Musices universalis, ex qua Melopoeiam per universa et solida fundamenta Musicorum, proprio marte condiscere possis*« (Ingolstadii, Wilh. Ederus, 1631, in 8°, 21½ Blatt, zwei Theile. Forkel: »Allgemeine Literatur der Musik« pag. 422 giebt das Inhaltsverzeichniss.

Schookius, Professor in Gröningen, später in Frankfurt a. O. als Kurbrandenburgischer Rath. In seinen 1663 zu Utrecht in 4° gedruckten »*Exercitationes variae*« ist auch enthalten: »*De musica organica in templis*« und »*De natura soni et echus*«. Die letztere Abhandlung erschien zuerst in der Sammlung von Epigrammen von J. Douza (Utrecht, 1638, in 8°).

Schopp, Albert, oder **Schoope,** Hoforganist des Herzogs von Mecklenburg, geboren in Hamburg in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, liess drucken: »Musik-Andachten, *a voce sola e basso continuo*« (Rostock, 1666). »*Exercitia vocis;* das ist theils deutsche, theils lateinische Concerten, mit einer Stimme u. s. w.« (Hamburg, 1667, in Fol.).

Schopp, Johann, auch **Schoope,** berühmter Violinist und Componist, geboren zu Hamburg im Anfange des 17. Jahrhunderts, lebte daselbst bis gegen 1642 und hielt sich später in Lüneburg auf. Von seinen Compositionen sind gedruckt: »Neue Paduanen, Galliarden, Allemanden, Balletten, Couranten und Canzonen, mit 3, 4, 5 und 6 Stimmen u. s. w.«, zwei Theile (Hamburg, 1633 und 1640, in 4°). »Dreissig deutsche Concerte von 1, 2, 3, 4 und 8 Stimmen u. s. w.« (Hamburg, 1644). »Johann Ristens himmlische Lieder mit Melodien« (Lüneburg, 1644, 1652, 1658, in 8°). »Johann Ristens frommer und gottseeliger Christen alltägliche Hausmusik oder musikalische Andachten« (Lüneburg, 1654, in 8°). (Die Melodien mit Michael Jacobi gemeinschaftlich.) Eine zweite Auflage auch mit lateinischer Uebersetzung (ebenda 1657). »Philipp von Zesens dichterischen Jugend- und Liebes-Flammen und dessen geistliche Wollust Salomonis, mit Melodien« (Hamburg, 1651, in 12°). »Jac. Schwieger's „Flüchtige Feldrosen", mit Melodien« (s. Moller, »*Cimbria Litter.*«) (Hamburg, 1655, in 12°.) In diesen Werken befinden sich die allgemein bekannten Choralmelodien: »Lasset uns den Herren preisen«; »O Traurigkeit, o Herzeleid«; »Ermuntre dich, mein schwacher Geist«; »Werde munter, mein Gemüthe«.

Schophar, s. Schofar.

Schorn, Johann Paul, Musiker im Dienst des Erzbischofs von Salzburg im Anfang des 18. Jahrhunderts, veröffentlichte zwei Duos für verschiedene Instrumente: »*Duodenarium harmoniae selectae delicium vario instrumentorum genere ordinatum*« (Augsburg, 1724).

Schornburg, Heinrich, deutscher Schriftsteller, von dem nur das folgende Werk bekannt ist: »*Elementa musica, qualia nunquam ante hoc ordine, brevitate, perspicuitate et firmitate visa; cum vera monocordi descriptione, hactenus desiderata, instrumenta musica fabricare volentibus ante omnia cognita necessaria*« (Coloniae, 1582 in 4°).

Schortmann, Mechanikus zu Buttstädt, erfand 1818 das Aeol-Clavier, ein wie der Name sagt, mit einer Tastatur versehenes Instrument, das den To der Harmonika, der Clarinette, des Horns, der Oboe und der Violine in höch ster Fülle und Reinheit nachahmt.

Schott, Caspar, Professor der Mathematik, geboren 1608 zu Königshofe unweit Würzburg, trat 1627 in den Orden der Jesuiten, lebte lange Zeit i Palermo und starb, nach dreissigjähriger Abwesenheit nach Würzburg zurück gekehrt, daselbst am 22. Mai 1666. Unter seinen zahlreichen Werken befinde sich auch von dem Collegium seines Klosters nach seinem Tode 1668 heraus gegeben: »*Organum mathematicum, libris I explicatum*« (Herbipoli, 1668, in 4 858 S.). Im neunten Buche ist Seite 752—858 von der musikalischen Com position dargethan, »wie ein Unkundiger vermittelst, aus combinirenden Ziffer bestehender Tabellen über einen Text einen vierstimmigen Contrapunkt u. s. w setzen können«. In dem Buche »*Mechanica hydraulica pneumatica*« (Würzbur 1657, in 4°) befindet sich S. 383—440 eine Abhandlung: »*De Organis hydrau licis, aliisque instrumentis harmonicis hydro-pneumaticis*«. In einem dritten Werk »*Magia universalis naturae et artis* u. s. w.« (Würzburg, 1657—1659, 4 Bände ist von dem Bau der Instrumente, von der menschlichen Stimme, auch von der Effekt der Musik der Wasserorgel der Alten die Rede.

Schott, Conrad, Orgelbauer aus Schwaben. Nach der Unterschrift z seinem Bilde (Kupferstich) ist er 1562 geboren. Er erblindete als Kind i Folge der Blattern und starb zu Stuttgart, wo er lebte, 1630. Hauptsächlic er, nebst einigen andern Orgelbauern, war 1591 bei der Restaurirung der alte Orgel im Dom zu Ulm thätig. Er baute auch eine Orgel in Stuttgart un eine in Freudenstadt im Schwarzwalde, die letztere trägt eine auf ihn bezüg liche Inschrift.

Schott, Johann Georg, nur bekannt durch seine Arbeit: »Artig Gesang buch *quatuor vocum*« (Frankfurt, 1603, in 12°).

Schottisch, s. Ecossaise.

Schottky, Julius Maximilian, Professor der Literatur an der Universität Prag, verfasste und gab heraus, um Paganini gegen gewisse Verläumdunge zu vertheidigen: »Paganini's Leben und Treiben als Künstler und als Mensch mit unparteiischer Berücksichtigung der Meinungen seiner Anhänger und seine Gegner« (Prag, Calve, 1830, ein Band in 8°, 410 Seiten, mit Porträt un Facsimile, auch der Notenschrift des Künstlers).

Schradieck, Henry, einer der vortrefflichsten Geiger der Gegenwart, wurde am 29. April 1846 in Hamburg geboren. Den ersten Unterricht auf der Violine erhielt er von seinem Vater, der als Violinlehrer in Hamburg sehr geschätzt und gesucht war (er starb 1866). Da dieser frühzeitig in dem Sohne ein scharfes Gehör entdeckte, so begann er mit ihm, noch ehe dieser das vierte Jahr zurückgelegt hatte, die ernstlichsten Studien, und schon nach anderthalb Jahren konnte er sich mit ihm in die Oeffentlichkeit wagen; als Knabe von $5^1/_2$ Jahren spielte Schradieck bereits öffentlich die Geigenstimme einer Sonate von Beethoven und seitdem erregte er wiederholt in Concerten als Wunderkind gerechtes Aufsehen. Als im Winter 1853—54 Therese Milanollo in Hamburg concertirte, hatte sie Gelegenheit, den vielverheissenden Knaben zu hören und war von seinen bedeutenden Anlagen so überrascht, dass sie ihn auf ihre Kosten nach Brüssel ins Conservatorium sandte. Hier wurde Henri Léonard sein Lehrer. Vier Jahre studirte der junge Schradieck unter des Meisters Leitung; die ersten beiden Jahre bestritt Therese Milanollo allein die Kosten, für die nächsten beiden Jahre sorgten Hamburger Freunde. Nachdem der jugendliche Künstler als zwölfjähriger Knabe 1858 den ersten Preis im Violinspiel errungen hatte, kehrte er nach Hamburg zurück und erregte hier allgemeinste Bewunderung. Ostern 1859 ging er dann noch nach Leipzig, um den weiteren Unterricht David's zu geniessen, der indess wenig erfolgreich für ihn wurde; der Künstler gehört seiner ganzen Individualität nach der Belgischen

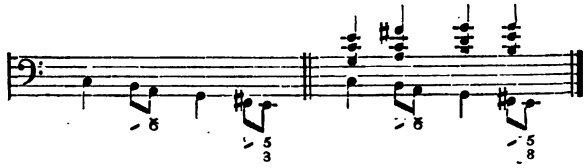
Schule an. Da es dem Vater ebenso wie dem Sohne an Unternehmungsgeist fehlte, ging der junge Künstler nie auf Reisen, seine Thätigkeit blieb zum grossen Theil auf Hamburg beschränkt und so wurde er nur langsam bekannt. Für den Winter 1863—64 engagirte ihn die Concertdirektion in Bremen als Vorgeiger und Solist und 1864 liess er sich von einem reichen russischen Kaufmann überreden, nach Moskau überzusiedeln, wo er indess durchaus nicht das fand, was ihm in Aussicht gestellt worden war. Als Nicolaus Rubinstein das Conservatorium gründete, wurde Schradieck als Lehrer angestellt; und da auch Laub und Cossmann für dasselbe gewonnen waren, so gestalteten sich auch Schradieck's Verhältnisse angenehmer; er wirkte neben Laub im Orchester und als Lehrer. Nach Ablauf seines Contrakts ging er wieder nach Hamburg zurück und wurde an Auer's Stelle Concertmeister der Philharmonischen Concerte (1868). 1867 spielte er mit grossem Erfolg in den Concerten der Russischen Musikgesellschaft und in einem von ihm veranstalteten Concert. Wiederholt folgte er von Hamburg aus Einladungen zum Concertiren nach Bremen, Lübeck, Schwerin, Aachen, Brüssel und Leipzig; nach David's Tode berief man (1874) ihn an dessen Stelle als Concertmeister in das Gewandhausorchester und als Lehrer an das Conservatorium, in welchen Stellungen er mit jugendfrischem Ernst und mit Eifer thätig ist. Compositionsstudien machte er namentlich bei Richter in Leipzig und Grädner und Marxsen in Hamburg. Von seinen Compositionen sind eine Sonate für Clavier und Violine, ein Streichquartett und verschiedene Solostücke für Violine noch Manuscript. Gedruckt sind bisher nur einige instruktive Werke: »Tonleiterstudien, Anleitung zum Studiren der Accorde für Violine. Zum Gebrauch am Leipziger Conservatorium« (Leipzig, bei Kistner), und »Technische Studien«, drei Hefte (Hamburg, bei Cranz). Nächstdem erscheinen: »25 grosse Studien für Geige allein« als op. 1 bei Kistner.

Schramm, Johann Christian, Kammermusikus und Clavierspieler, geboren 1711 zu Dresden als Sohn des dortigen Orgelbauers T. Schramm, wurde nach dem Abgange Philipp Em. Bach's neben Fasch als zweiter Clarinettist in die Kapelle Friedrich II. berufen. Er starb 1796. Nur 18 Duos für zwei Flöten sind von ihm bekannt.

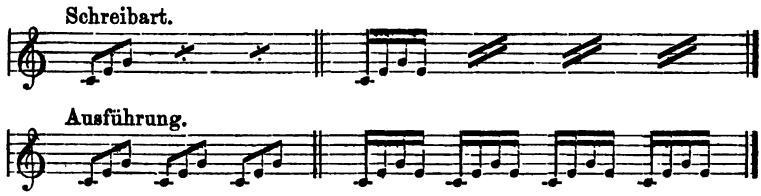
Schramm, Melchior, schlesischer Musiker, geboren um die Mitte des 16. Jahrhunderts, war Organist in Münsterberg, später in Offenburg. Man kennt von ihm: »*Cantiones sacrae* 5 *et* 6 *vocum*« (Nürnberg, 1572, in 4°). »Neue auserlesene deutsche Gesänge mit vier Stimmen zu singen und auf allerley Instrumenten zu gebrauchen« (Frankfurt, 1579). »*Sacrae cantiones quinque et sex vocum, tum viva voce, tum omnis generis instrumentis cantatu commodissime*« (Noribergae in officina catharinae Theodorici Gerlachii relictae viduae et Heredum Joannis Montani, 1576, in 4°). »*Cantiones selectae quas vulgo motectas appelant, quinis, senis et octonis vocibus ita compositae, ut jam instrumentis musicis quam humanae voci commodissime applicuri possint, recenter divulgatae et in lucem editae, auctore Melchiori Schrammio, Silesio civitatis imperialis Offenburgi organico et musico*« (Francofurti ex officina musica Wolfgangi Richteri impensis Nicolai Steinii, 1606, in 4°). Idem, II. Buch (ibid. 1614).

Schräge Bewegung, s. v. a. Seitenbewegung, s. Bewegung.

Schräger Strich findet mehrfach Anwendung in der Notenschrift. Bei der Bezifferung der Generalbassstimme zeigt er an, dass man zu der Bassnote, über (oder unter) welcher der Strich steht, den bezeichneten Accord der folgenden Bassnote im Voraus angeben soll.



Durch einen Accord gezogen, zeigt der schräge Strich an, dass der Accord arpeggirt und der obere Ton ausgehalten werden soll. Ein oder zwei schräge Striche durch das Liniensystem gezogen, zeigen an, dass die vorhergehende Figur zu wiederholen ist.



Schränkstifte heissen beim Pianoforte die am Stimmstück und Saitenhalter befindlichen kurzen Stifte, welche den klingenden Theil der Saite abgrenzen (s. Pianoforte).

Schraubenmechanismus oder Schraubenstimmung heisst die von C. L. Bachmann in Berlin 1792 erfundene und seitdem allgemein eingeführte Vorrichtung am Contrabass und dem Violoncell, um das Stimmen dieser Instrumente zu erleichtern.

Schreck, Valentin, geboren 1527 zu Altenburg im Meissenschen, machte seine Studien zu Königsberg, wo er 1567 Professor der Poetik wurde. 1569 ging er als Schulrektor nach Danzig, wo er 1602 starb. Von ihm hat man: »*Liber Hymnorum ecclesiae*« (Dantisci, 1578). »*Parochiarum et hymnorum evangeliorum*«, libri III (Herborn, 1586, in 12°).

Schreger, Johann Georg, Schulrektor zu Bischofswerda in Sachsen gegen Ende des 17. Jahrhunderts, liess drucken: »*Concordia fraterna, cum harmonium. Dei triennius literarum, musices et vitae civilis a me per triennium fere imbiberit etc.*« (Pirnae, 1694, in Fol., 2 Blätter).

Schreibart, s. Stil.

Schreiber, Aloys, Dr. phil., geboren 1761 am 12. Octbr. zu Kappel unter Wiedeck in Baden, wurde 1805 Professor der Aesthetik an der Universität Heidelberg und starb am 21. Octbr. 1841 zu Baden-Baden. Zu den Arbeiten dieses Gelehrten gehört: »Lehrbuch der Aesthetik« (Heidelberg, 1809, ein Band, in 8°; Musik Seite 346—357). Er schrieb auch mehrere Operntexte »Die Harfe« und »Die Zauberharfe« und ist der Dichter einiger verbreiteter Lieder, wie »Glocke du klingst fröhlich« und »Hehr und heilig ist die Stunde«.

Schreiber, Louis, einer der bedeutendsten Virtuosen der Jetztzeit auf der Ventiltrompete, ist in Koblenz 1827 geboren. Er schlug Anträge, in die Berliner oder Stuttgarter Hofkapelle einzutreten, aus, lebt seit 1854 in New-York und hat daselbst 1867 eine Blechinstrumentenfabrik gegründet, in welcher nach seinen Verbesserungen Instrumente gebaut werden.

Schreyer, Pater Bernard, Mönch des Paulsklosters zu München um die Mitte des 17. Jahrhunderts, ist der Verfasser von: »*Musica choralis theorico-practica etc.*« (München, 1663, in 4°).

Schreyer, Christian Heinrich, geboren zu Dresden am 24. Decbr. 1751, als der Sohn eines armen Maurergesellen. Die Anfangsgründe der Musik, die er während seiner Schuljahre als Currendeschüler ertheilt bekam, machten den ganzen Unterricht aus, den er jemals empfing; Partituren, die er für seinen Cantor abschrieb, wurden ihm das erste Mittel zum Selbstunterricht. Er setzte zunächst eine Chorarie, später Motetten und andere Kirchenstücke für die benachbarten Dorfschulmeister in Musik. 1770 legte er seinem Cantor zwei Kirchenstücke unter fremdem Namen vor, die in der Annenkirche zu Dresden aufgeführt wurden. Nachdem er Theologie studirt, und als Hauslehrer von vier Kindern sich auch emsig mit dem Clavierspiel, ebenfalls ohne Anleitung, beschäftigt hatte, componirte er noch mehrere grössere Kirchenstücke, zu welchen er auch die Texte schrieb, die in Dresden und einigen anderen Städten nicht

ohne Effekt aufgeführt wurden. Es sind: 2 Oratorien, ungefähr 30 vollstimmige Cantaten und Hymnen, mehr denn 300 Lieder, Gesänge von drei Lustspielen aus Weisens Kinderfreund, 6 kleine und 6 grössere Claviersonaten (davon drei gestochen), 6 Rondos für vier Hände, 6 Sinfonien, 12 Märsche u. s. w. Er verfasste ferner: »Neue Generalbassschule oder Geist vereinfachter Grundsätze des Generalbasses für den Selbstunterricht, mit 100 praktischen Beispielen« (Meissen, Goedsche, 1821).

Schreyer, Pater Gregor, Benediktiner-Mönch des Klosters Andechs in Baiern, lebte gegen die Mitte des 18. Jahrhunderts und war Kapellmeister seines Klosters. Es sind von seinen Werken gedruckt: »*Missae VIII solemnes in tertio saeculo monasterii montes sancti Andechs a sereniss. ac potentiss. Bavaria Dom. clementiss. fundati etc.*« (Augsburg, 1756, in Fol.). »*Sacrificium matutinum seu Missae VI breves, a 4 voc. ordin., 2 viol., 2 clar. aut corn. cum dupl. basso juxta modern. stylum*«, op. 2 (ibid. 1763, in Fol.). »*Sacrificium vespertinum seu Vesperae VI cum psalmis residuis, a 4 voc., 2 viol., 2 clar. aut corn., et dupl. basso decantandae*«, op. 3 (ibid. 1766, in Fol.).

Schrimpf, Heinrich, geboren in Frankfurt am Main; besuchte in den Jahren von 1853—1855 das Leipziger Conservatorium und gehörte hier zu Hauptmann's und David's Lieblingsschülern. 1861 ging er nach Amerika und lebt seit 1866 in New-York als Lehrer der Composition; auch ist er als Musikschriftsteller thätig.

Schröckh, August, königl. Kammermusikus und erster Flötist an der königl. Oper zu Berlin, ist daselbst 1779 geboren, kam 1804 in die königl. Kapelle und trat bereits früh in Concerten mit grossem Beifall als Solist auf. 1845 wurde er pensionirt und starb im Juli 1854. Er war einer der grössten Flötenvirtuosen und an Fülle des Tons und Reinheit der Intonation unübertroffen.

Schröder, Albert, königl. Musikdirektor zu Quedlinburg, ist am 8. April 1829 in Ermsleben bei Eisleben geboren und machte seine Studien auf der Berliner Akademie unter Rungenhagen und A. W. Bach. 1856 wurde er Organist in Quedlinburg und übernahm zugleich die Leitung dasiger Gesangvereine und der Concertgesellschaft. Eine Cantate für Männerchor »Columbus« und eine Oper »Der Zauberring« gelangten von ihm zur Aufführung. Einige seiner Lieder und Gesänge sind auch im Druck erschienen.

Schröder, Karl, geboren am 1. Mai 1823 zu Endorf im Unterharz, erhielt zu Eisleben, wo er das Seminar besuchte, bei Musikdirektor Siebeck, später in Berlin bei Prof. Marx Unterricht. Die Opern »Die Walpurgisnacht« und »Pizarro, oder die Eroberung von Peru« wurden 1847 in Berlin aufgeführt. Gedruckt sind Lieder und Clavierstücke (Challier). In der Musikzeitung von Galliard erschien, Jahrg. 1844, No. 18: »Ueber musikalische Krankheiten«, No. 45, 46: »Ueber die Etude«. Sch. starb im Hause der Seinigen am 4. Febr. 1850, 27 Jahre alt.

Schröder, Karl, Solovioloncellist der Gewandhauskapelle und Lehrer am königl. Conservatorium der Musik zu Leipzig, geboren am 18. Decbr. 1848 in Quedlinburg, war Schüler von Drechsler in Dessau, wurde im 14. Jahre in der Hofkapelle zu Sondershausen angestellt, reiste später als Solist mit berühmten Concertkapellen nach Petersburg, Paris u. s. w. und ging 1873 als erster Cellist der Hofkapelle nach Braunschweig; seit October 1874 ist er in Leipzig Solocellist des Gewandhausorchesters. Von hier aus unternahm er bisher mehrere Concert-Reisen. Beim Musikfest in Hannover, im Mai 1877, spielte er mit grossem Beifall. Von seinen Compositionen: Concerte, Salonstücke, Unterrichtswerke für Violoncell, sind mehrere im Druck erschienen bei Schuberth & Comp., Breitkopf & Härtel, Kistner in Leipzig, sowie A. Cranz in Hamburg. Sein Bruder:

Schröder, Heinrich, geboren zu Quedlinburg am 28. Juli 1842, ist talentvoller Geiger und Componist. Er errichtete 1873 ein Musikinstitut in Berlin.

Seine Compositionen: Streichquartette, Ouverturen, Lieder u. s. w. sind meist noch Manuscript.

Schröder, Karl Michael, Clavierfabrikant in Petersburg, übernahm beim Tode seiner Vaters 1852 die von diesem 1818 gegründete Fabrik, welche anfangs durch ihre tafelförmigen Claviere, später auch durch ihre Flügel einen vortheilhaften Ruf und 1839 bei Gelegenheit der Petersburger Industrieausstellung die silberne Medaille erworben hatte. Sch., der erst bei seinem Vater, später bei Henri Herz in Paris und bei Erard in London sein Geschäft gründlich erlernt hatte, war nunmehr darauf bedacht, die gemachten Erfahrungen bei seinen Instrumenten zu verwerthen, und sah sich schon 1867 durch die Ernennung zum Lieferanten der kaiserlichen Fräuleininstitute von Seiten der Kaiserin für sein Streben gelohnt. In der Folge legte sich Sch. gänzlich auf Vervollkommnung des Concertflügels und erwarb nach und nach die folgenden Prämien: auf der Petersburger Ausstellung 1861 das Ehrendiplom, auf der Moskauer Industrieausstellung 1865 die silberne Medaille, auf der allgemeinen Russischen 1870 die höchste Auszeichnung, das »kaiserliche Reichswappen«. Auf der internationalen Ausstellung in Kassel 1870 erhielt Sch. die Medaille »für verdienstvolle Leistungen«, auf der Moskauer polytechnischen Ausstellung 1872 die grosse goldene Medaille und auf der internationalen Ausstellung in London 1872 die einzige ertheilte Auszeichnung: das Ehrendiplom der Concurrenzbefugniss. Die Schröder'sche Clavierfabrik liefert jährlich gegen 350 Instrumente, meist Flügel, aber auch Pianinos und beschäftigt gegenwärtig in den grossartigen, auf der sogenannten Petersburger Seite gelegenen, durch einen eignen Gasometer mit Gas versehenen Fabrikgebäuden etwa 160 Arbeiter, deren Leistungsfähigkeit seit Anfang der siebziger Jahre durch Einführung der Dampfkraft vergrössert ist. Der auf der Wiener Ausstellung von 1873 befindliche Schröder'sche Flügel gehörte zu dem Vorzüglichsten, was die Ausstellung im Pianofortebau bot und überragte bei Weitem alle anderen russischen Fabrikate.

Schröder-Devrient, Wilhelmine, die grosse dramatische Sängerin, ist zu Hamburg am 6. Decbr. 1804 geboren. Ihre Mutter war die grosse Tragödin Sophie Schröder und ihr Vater ein seiner Zeit sehr beliebter Baritonist. Wilhelmine war demnach ein richtiges Schauspielerkind und bereits in ihrem neunten Lebensjahre betrat sie die Bühne als Tänzerin in einem *Pas de châle* und einem Matrosentanz. Als die Eltern persönlicher Verhältnisse wegen aus Hamburg flüchten mussten, zogen sie mehrere Monate umher und bei öffentlichen Vorstellungen, welche sie an verschiedenen Orten veranstalteten, musste auch Wilhelmine mitwirken. Als dann 1814 die Eltern ein Engagement in Prag fanden, wurden Wilhelmine und ihre Schwestern Elisabeth und Auguste in den kleinen Tanzdivertissements mit verwendet, welche Frau Horschelt auf der Prager Bühne veranstaltete, und auch später wirkte sie in den Horscheltschen Kinderballetten in Wien mit. 1818 starb der Vater Friedrich Schröder und der Mutter lag die Erziehung der Kinder nunmehr allein ob. Unter ihrer speciellen Anleitung war Wilhelmine 1819 so weit vorgebildet, dass sie am 13. Octbr. als Aricia in Schiller's »Phädra« die Bühne des Hofburgtheaters betreten konnte und mit entschiedenem Erfolg. Bis zum Jahre 1821 war sie nur als Schauspielerin thätig, in diesem Jahre erst ging sie zur Oper über. Die Mutter hatte sie, sobald sie sich von der musikalischen Begabung der Tochter überzeugt hatte, im Gesange durch Joseph Mozatti (gestorben am 5. Juni 1858) unterrichten lassen; später soll sie auch noch bei Giulio Radichi weitere Studien gemacht haben. Von unschätzbarem Gewinn war es indess für sie, dass sie auch dann noch, als sie zur Oper ging, ihre Partien unter der speciellen Leitung ihrer Mutter einstudirte, die früher gleichfalls in der Oper mitgewirkt hatte. So vorbereitet trat Wilhelmine, die bisher als Ophelia, als Louise in »Kabale und Liebe« und Beatrice in »Die Braut von Messina« geglänzt hatte, am 20. Jan. 1821 als Pamina in Mozart's

»Zauberflöte« auf und errang einen vollständigen Sieg; mit jeder neuen Vorstellung, in der sie mitwirkte, setzte sie sich fester in der Gunst des Publikums. Im Sommer 1822 machte die Mutter mit den beiden ältesten Töchtern, Wilhelmine und Betty, die erste Gastspielreise über Prag nach Dresden und hier errang Wilhelmine schon vollständige Triumphe; ebenso in Leipzig und Kassel, wohin sie sich darauf wandten. Ihren Ruf als eine der ersten dramatischen Sängerinnen begründete sie indess erst, als sie in Wien, nach ihrer Rückkehr, die Leonore in Beethoven's »Fidelio« zum ersten Mal am 9. Novbr. 1822 sang. Die Oper hatte bekanntlich bei ihren ersten Aufführungen 1805, 1806 und 1814 keinen besonderen Erfolg gehabt. Erst seit Wilhelmine Schröder mit der Partie der Leonore auf den deutschen Hauptbühnen Triumphe feierte, bürgerte sich auch die Oper auf denselben ein.

1823 wurde sie an der Dresdener Hofoper engagirt und sie gehörte ihr seitdem mit nur zeitweisen kurzen Unterbrechungen an, bis sie sich 1847 ganz von der Bühne zurückzog. Im Sommer 1823 gastirte sie zum ersten Male in Berlin und obgleich sie hier bedeutende Rivalinnen fand, wie die Anna Milder-Hauptmann, Josephine Schulz, geborne Killitschgy und Karoline Seidler, geborne Wranitzky, so gewann sie doch sehr bald die Gunst des Publikums in hohem Maasse. Mit ihr zu gleicher Zeit gastirte hier Karl Devrient, der im Helden- und Liebhaberfach ausgezeichnete Schauspieler, ein Neffe von Ludwig Devrient, den sie schon von Dresden aus kannte und der sie durch seine imponirende Persönlichkeit bald so fesselte, dass sie ihm ihre Hand reichte. Nach dem Schlusse ihres Gastspiels wurde sie mit ihm in der Jerusalemerkirche getraut. Das junge Ehepaar reiste nach Hamburg und hier trat sie zum ersten Male am 30. Juli als Madame Schröder-Devrient auf. Doch war die Ehe, aus der vier Kinder entsprossen, keine glückliche und schon 1828 klagte der Mann auf Scheidung, die denn auch gerichtlich vollzogen wurde. In Dresden machte sie noch ernstliche Gesangstudien unter Johannes Miksch; bei alledem blieb ihre Stimmbildung nach gewisser Seite doch mangelhaft, sie erreichte ihre Triumphe namentlich durch die hinreissende Gewalt der Innerlichkeit, mit der sie ihre Aufgabe erfasste, durch die Gluth und Leidenschaftlichkeit ihres Vortrages, wodurch sie in der letzteren Zeit allerdings zu manchen Uebertreibungen veranlasst wurde. Wohl war sie unermüdlich thätig, die Lücken ihrer Gesangsbildung auszufüllen; während ihres ersten Gastspiels in Paris (1830) und in London (1832 und 1833) hatte sie manches von der Pasta, der Malibran und Rubini nach dieser Seite gelernt, allein sie gelangte doch nicht zu jener technischen Grösse der Leistungen wie diese. Ihr Fidelio, ihre Euryanthe wurden dennoch zu Meisterleistungen durch die innerliche Bewegung und Leidenschaftlichkeit, mit der sie jeden einzelnen Zug dieser Partien erfasste und doch zum einheitlichen, überwältigenden Bilde zu gestalten wusste. Dadurch nur vermochte sie mit vollendeteren Gesangskünstlerinnen wie Nannette Schechner oder Henriette Sonntag erfolgreich zu concurriren. Seitdem ist es denn auch Gebrauch geworden, das Rollenfach der dramatischen Sängerin von dem der Coloratursängerin zu trennen. Anfang der vierziger Jahre machte sie die Bekanntschaft des Herrn von Döring, eines Spielers und Verschwenders, den sie auch 1847 heiratete, doch im nächsten Jahre schon wurde die Ehe auf ihren Wunsch wieder gelöst. In Dresden lebte sie die Revolutionsjahre 1848 und 1849 mit durch, nicht ohne lebendigen Antheil daran zu nehmen. Im Winter 1849 finden wir sie in Paris wieder, wo sie sich mit einem hochgebildeten livländischen Edelmann, Herrn von Bock, verlobte; am 14. März 1850 wurden beide in Gotha getraut; aber obgleich dieser Bund alle Bedingungen eines dauernden Glücks zu haben schien, konnte sie es doch nicht finden. Sie folgte ihrem Gatten nach Trikaten, einem Ritterschaftsgute in Livland, das dieser dort in Pacht hatte. Allein sie musste nur zu bald erfahren, dass sie für solche Verhältnisse nicht geartet war; sie fand die Zustände ihrer Umgebung gar bald entsetzlich. Im Sommer 1851 ging sie nach Ems und im

Herbst mit ihrem Gatten nach Dresden, wo sie wegen ihrer Betheiligung am Maiaufstand und weil ihr in Folge dessen die Rückkehr nach Sachsen verboten war, verhaftet wurde. Gegen Caution, die ihr Gatte stellte, wurde sie wieder freigelassen und durfte nach Berlin reisen; aber erst am Schluss des Jahres wurde die Untersuchung gegen sie durch Cabinetsordre niedergeschlagen. Diese Criminaluntersuchung gab indess Veranlassung, dass sie aus Russland ausgewiesen wurde und nur mit namhaften Opfern gelang es ihrem Gatten, 1853 die Zurücknahme der Ausweisungsordre zu erwirken. Der Aufenthalt in Russland behagte ihr seitdem noch weniger und immer trieb es sie wieder nach Deutschland zurück.

Bei einem Aufenthalt in Berlin (1856) trat sie wieder seit längerer Zeit zum ersten Mal auf und zwar als Liedersängerin in einem Concert, und mit solchem Erfolg, dass sie seitdem nicht nur in Privatcirkeln, sondern auch öffentlich in Concerten sang, und mit ihrer eigenthümlichen, überwältigenden Weise des Vortrages, mit der sie Schubert's »Erlkönig«, einzelne Müllerlieder, »Am Meere«, »Ungeduld«, »Gefrorne Thränen«, »Wasserflut«, »Die Krähe«, »Der Wanderer« oder Schumann's »Ich grolle nicht«, »O Sonnenschein«, »Seit ich ihn gesehn«, Beethoven's »Adelaide« u. s. w. sang, wirkte sie wahrhaft Wunder. Sie begründete damit allerdings auch jene, der Idee des »Liedes« durchaus nicht entsprechende dramatische Auffassung desselben, die nicht nur von unsern Sängern und Sängerinnen, sondern auch von den Liedercomponisten nicht zum Segen für die Entwickelung des Liedes adoptirt und bis zur Carricatur ausgebildet worden ist, wie überhaupt die geniale Künstlerin an der Entwickelung auch der modernen Oper keinen geringen Antheil beanspruchen darf. Noch im Winter 1858 war ein Engagementsantrag aus Amerika an sie ergangen und von ihr mit Jubel aufgenommen worden, aber bereits im April 1859 warf sie das furchtbare Leiden, das von ihr unbeachtet schon lange an ihr zehrte, auf das Krankenlager, von dem sie nicht mehr erstand. An ihrer Schwester, Frau Auguste Schlönbach in Coburg, fand sie eine treue Pflegerin und am 26. Jan. 1860 erlag sie ihren furchtbaren Leiden. (Eine ausführliche Biographie der genialen Künstlerin schrieb Alfred Freiherr von Wolzogen: »Wilhelmine Schröder-Devrient«, Leipzig, F. A. Brockhaus, 1863, der wir bei der vorliegenden Skizze gefolgt sind.)

Schröder-Steinmetz, Nicolaus Wilhelm, Dilettant, Sohn eines holländischen Hauptmanns, geboren 1795 zu Gröningen, war fertiger Clavierspieler und machte sich durch Hebung der Tonkunst in seinem Vaterlande verdient. 1818 gründete er die musikalische Zeitschrift »*Amphion, fen tijdschrift voor vrienden en beoefenaars der Toonkunst*« (Gröningen, bei Oomkens). Er starb 1826.

Schröter, Christoph Gottlieb, einer der intelligentesten Musiker des vorigen Jahrhunderts, wurde 1699 am 10. Aug. zu Hohenstein in Sachsen an der böhmischen Grenze geboren und kam in seinem siebenten Jahre als Kapellknabe nach Dresden, wurde dann Raths-Diskantist und nachdem seine Stimme mutirt hatte, als Alumnus in die Kreuzschule aufgenommen. Da er nach dem Willen seiner Mutter Theologie studiren sollte, ging er 1717 nach Leipzig; die Mutter starb aber noch in demselben Jahre und so ging Sch. wieder zurück nach Dresden, um sich ganz der Musik zu widmen. Auf Empfehlung des Kapellmeister Schmidt wurde er bei Lotti, der vorübergehend in Dresden weilte, um die von ihm zur Vermählung des Kurprinzen componirten Opern aufzuführen, Privat-Copist, als welcher er nicht nur die Partituren desselben sauber abzuschreiben, sondern auch meist die Mittelstimmen auszufüllen hatte. Als Lotti wieder zurück nach Italien ging, wurde Sch. Sekretär und musikalischer Gesellschafter bei einem Baron, mit dem er Deutschland durchreiste und nach Holland und England ging. Nach seiner Rückkehr weilte er zwei Jahre in Jena, wo er seine bedeutenden Kenntnisse in der Musik in Vorlesungen nutzbar machte. 1726 wurde er als Organist nach Minden berufen; 1732 nach

Nordhausen in gleicher Eigenschaft und hier blieb er bis an seinen im November 1782 erfolgten Tode. Sein erfinderischer Geist zeigte sich namentlich in seinen Verbesserungen der Mechanik des Pianoforte. Schon als Schüler in Dresden hatte er fleissig mit dem Monochord Experimente angestellt, die ihn schliesslich darauf führten, das Hammerclavier zu construiren (1717). Dass Christofali schon früher darauf geführt worden war (vergl. den Artikel Pianoforte), schmälert Schröter's Verdienst um nichts, da wohl schwerlich anzunehmen ist, dass er das Modell des Italieners kannte und da der eigentliche Vollender der Mechanik, Silbermann, hauptsächlich auf die Schröter'sche Erfindung fusste. Auch für die Orgel strebte er Verbesserungen an, durch welche er es erreichen wollte, ohne den Gebrauch der Register die Tonstärke zu verändern, doch stand er davon ab, weil, wie Gerber angiebt, ihm ein Mechanikus die Erfindung für 500 Thlr. abkaufen wollte, was ihn verdross. Eine rege Thätigkeit entwickelte er ferner auch auf theoretischem Gebiet und zugleich war er auch selbstschöpferisch thätig. Seine erste theoretische Schrift: »*Epistola gratulatoria de Musica Davidica et Salomonica*«, liess er bereits 1716 als Kreuzschüler zu Ehren des Kapellmeister Schmidt drucken. Zur Mitzlerschen Bibliothek lieferte er: 1) »Sendschreiben an Mitzler«, 1738; 2) »Beurtheilung des Scheibe'schen kritischen Musikus«, 1746; 3) »Der musikalischen Intervallen Anzahl und Sitz«, 1752; 4) »Beurtheilung des Telemannischen Intervallen-Systems«, 1752; 5) »Beurtheilung der zweiten Auflage des Scheibe'schen kritischen Musikus«, 1754. In den kritischen Briefen stehen von ihm: 1) »Sendschreiben an die Verfasser der kritischen Briefe in Berlin«, 1763; 2) »Bedenken über Herrn Sorgens angefangenen Streit wider Herrn Marpurg's Vortrag wegen Herleitung der mancherlei harmonischen Sätze«, 1763; 3) »Umständliche Beschreibung eines neu erfundenen Clavierinstruments, auf welchem man in unterschiedenen Graden stark und schwach spielen kann, nebst zwei Rissen«, 1763. Als selbständige Schriften veröffentlichte er: »Deutsche Anweisung zum Generalbasse, in beständiger Veränderung des uns angeborenen harmonischen Dreiklangs mit zulänglichen Exempeln; wobei ein umständlicher Vorbericht der vornehmsten, vom Generalbasse handelnden Schriften dieses Jahrhunderts« (Halberstadt, 1772) und »Letzte Beschäftigung mit musikalischen Dingen, nebst sechs Temperaturplanen und einer Notentafel«, 1782. Im Manuscript hinterliess er: »Ausführlicher Lebenslauf« und eine »Geschichte der Harmonie«, welche bei der Plünderung Nordhausens durch die Franzosen 1761 verloren ging.

Von seinen Compositionen giebt er selber nachstehendes Verzeichniss: 1) Vier Jahrgänge nach Neumeister's Poesie; 2) Ein Jahrgang nach Rambach's Poesie; 3) Zwei Jahrgänge nach Scheibel's Poesie; 4) Vier Passionsmusiken; 5) »Die sieben Worte Jesu«, eine Passionsmusik nach eigener Poesie; 6) Viele Musiken zu Hochzeiten, Begräbnissen, Kirchweihen, Huldigungen, Ernte- und Jubelfesten, grösstentheils von eigener Poesie; 7) Weltliche Cantaten und Serenaden, theils mit, theils ohne Instrumente; 8) Viele Concerte, Ouverturen, Sonaten für allerhand Instrumente, sonderlich fürs Clavier; 9) Viele Fugen und Choralvorspiele für die Orgel. Schröter wird zugleich als ein trefflicher Orgelspieler gerühmt.

Schröter, Corona Elisabeth Wilhelmine, eine der ausgezeichnetsten Sängerinnen des vorigen Jahrhunderts, geboren in Warschau 1748, trat 16 Jahr alt zum ersten Male in Leipzig in Concerten auf. Von 1778 gehörte sie der Weimarer Hofbühne an, wo sie als Sängerin und Darstellerin gleich Grosses leistete, und durch das künstlerisch Vollendete ihrer Leistungen selbst einem Goethe Bewunderung abnöthigte. Sie zog sich später von der Oeffentlichkeit zurück, pflegte aber bis an ihr Ende die Kunst und entzückte kleinere Kreise in ihrem Hause durch Vorträge am Clavier. 1786 erschienen bei Hoffmann in Weimar 25 von ihr componirte Lieder. Sie starb 1802.

Schröter, Johann Georg, Orgelbauer zu Erfurt um die Mitte des 18. Jahrhunderts, baute mehrere ausgezeichnete Orgeln. Er vollendete die von Ster-

zing angefangene Orgel von 39 Stimmen, mit Glockenspiel von *g* bis zum dreistrichenen *c* zu Erfurt in der Augustinerkirche; baute in der dasigen Allerheiligen Kirche eine Orgel von 14 Stimmen, 1724; ferner zu Wandersleben, einem Dorfe bei Erfurt, ein Werk von 22 Stimmen für 630 Thlr., 1724; zu Erfurt im grossen Hospital ein Werk von 24 Stimmen mit drei Bälgen, 1735; zu Alach bei Erfurt eine Orgel von 23 Stimmen, 1735; zu Herbstleben im Gothaischen eine Orgel von 32 Stimmen; zu Kleinbrembach eine Orgel von 20 Stimmen für zwei Manuale und Pedal, 1746, und mehrere kleinere Werke an verschiedenen Orten.

Schröter, Leonhard, Musiker des 16. Jahrhunderts, lebte zu Magdeburg um 1580. Es sind von ihm bekannt: »*Cantiones sacrae suavissimae quatuor vocum*« (Erfurt, 1576, in 4°). 25 Hymnen mit lateinischem Text für die Hauptfeste des Jahres für 4, 5, 6 und 8 Stimmen (Erfurt, 1580). 28 idem (ibid. 1587). Kleine Weihnachtsgesänge für 4 und 8 Stimmen (Helmstadt, 1587, in 4°), auf dem Titel dieses Werkes befindet sich das Portrait Schröter's.

Schröter, Johann Samuel, Bruder der Sängerin Corona Sch., geboren zu Warschau 1750, war vortrefflicher Clavierspieler, der schon mit 17 Jahren eine Kunstreise durch Holland unternahm. 1774 begab er sich nach London, wo er anfangs unbeachtet blieb, und wohl oder übel eine Organistenstelle annahm, obwohl die Orgel nicht sein Instrument war, bis auf die Empfehlung Bach's Napier Claviersonaten von ihm verlegte, die ihn vortheilhaft bekannt machten. Er erhielt nun bald einen Kreis von Schülern aus den besten Kreisen, aber die heimliche Verheiratung mit einer Schülerin, die einer hochstehenden Familie angehörte, zog ihm viel Ungemach zu. Er musste sich schliesslich gegen ein lebenslängliches Jahrgehalt von 500 Pf. Sterl. verpflichten, alle Ansprüche aufzugeben und in London nicht mehr öffentlich zu spielen. Der Prinz von Wales, der ihn zufällig spielen hörte, stellte ihn bald darauf in seinem Hause mit einem beträchtlichen Gehalte an. Sch. starb aber schon am 2. November 1788. Von seinen Compositionen sind gedruckt: Sechs Sonaten für Clavier, op. 1 (Amsterdam). Drei Quintette für Piano, zwei Violinen, Alt und Bass (ibid.). Sechs Trios für Clavier, Violine und Violoncell, op. 2 (ibid.). Sechs Concerte für Clavier, op. 3 (London, Napier). Drei Concertos für Clavier (Berlin). Drei idem, op. 5 (ibid.). Sechs idem, op. 6 (Paris, Sieber). Zwei Trios für Clavier, Violine und Bass, op. 9 (Amsterdam, 1787).

Schryari oder Schreipfeifen waren nach Prätorius (»*Syntagma*«, II, 42) schon damals veraltete Blasinstrumente aus Holz, an Bauart den Cornamusen ähnlich, aber unten offen und stärker an Klang. Das Instrument hatte oben Tonlöcher für die Finger, unten für den Daumen, ausserdem noch an beiden Seiten Löcher, die mit den Handballen bedeckt wurden. Nach ihrer Grösse und Tonhöhe gab es vier Arten; die kleinste war unten gedeckt, hatte dafür viele Nebenlöcher für den Schall und der Tonumfang erstreckte sich von *g* bis c^2; die grösste reichte von *F* bis *C*; die beiden mittleren gingen von *c* bis d^1 und von *c* bis f^1. Abbildungen bei Prätorius.

Schuback, Jakob, Syndikus der Stadt Hamburg, geboren 1726 und daselbst am 15. Mai 1784 gestorben, war zugleich durchbildeter Musiker und machte sich in Hamburg um die Musik und das Concertwesen vielfältig verdient. Gedruckt ist von ihm: »Von der musikalischen Deklamation« (Göttingen, 1775, in 8°, 48 S.; ein Auszug davon in Forkel's »Musikalischer Bibliothek«, Thl. III, S. 226). Von seinen Compositionen sind zu nennen: »Die Jünger des Herrn zu Emmaus«, Oratorium in zwei Theilen (Hamburg, 1778). »Choral-Melodien zu vier Stimmen zum Gebrauch der Armenschulen in Hamburg« (1778 und 1779, in 4°).

Schubart, Christian Friedrich Daniel, geboren zu Obersontheim in der schwäbischen Grafschaft Limburg am 22. Novbr. 1743 als der Sohn eines Schullehrers, besuchte seit 1753 das Lyceum zu Nördlingen, seit 1756 die Schule zu Nürnberg und ging 1758 nach Erlangen, um Theologie zu studiren.

Nachdem er in Königsbronn als Hauslehrer fungirt hatte, wurde er Lehrer und Organist zu Geisslingen und 1768 Organist in Ludwigsburg. Seines wilden ungezügelten Lebens halber wurde er hier eingekerkert, abgesetzt und dann des Landes verwiesen, worauf er abwechselnd seinen Aufenthalt in Mannheim, München, Augsburg und Ulm nahm. Hier kam er in Conflikt mit dem österreichischen General Ried, der ihn der Kaiserin Maria Theresia als Religionsspötter verdächtigte, so dass diese befohlen haben soll, ihn gefangen zu nehmen und nach Ungarn zu senden. Ried benachrichtigte den Herzog Karl von Würtemberg davon und dieser liess den Arglosen durch den Klosteramtmann Scholl nach Blaubeuern locken, wo er am 27. Jan. 1777 festgenommen und nach Hohenasperg in die Gefangenschaft geführt wurde. Hier sass Schubart, ohne jemals verhört oder eines Verbrechens angeklagt zu sein, im ersten Jahre in strenger und neun Jahre in etwas gelinderer Haft; für Frau und Kinder sorgte der Herzog. Am 11. Mai 1787 wurde Schubart in Freiheit gesetzt und zum Theaterdirektor und Hofdichter ernannt. Allein die Kerkerhaft hatte ihn gebrochen, er starb am 10. Octbr. 1791. Von seinen Compositionen ist nur äusserst wenig bekannt geworden. Drei Hefte »Musikalische Rhapsodien« (Stuttgart, in der Carlsschuldruckerei, 1786) enthalten neben ästhetischen und historischen Abhandlungen eine Cantate, eine Arie, zehn Lieder, eine Menuett und ein Rondo; ausserdem ist noch zu erwähnen »Eva's Klage bei des Messias Tode«; eine Deklamation mit Clavierbegleitung. Von weitergehender Bedeutung wurde seine schriftstellerische Wirksamkeit. In der von ihm in Ulm herausgegebenen »Deutschen Chronik« (1774) machte er auch die Tonkunst zum Gegenstande seiner ästhetischen Untersuchungen. Dass die »Musikalischen Rhapsodien« gleichfalls Abhandlungen enthalten, ist bereits erwähnt. Seine »Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst« gab erst nach seinem Tode sein Sohn Ludwig Schubart (1806 in Wien bei Degen) heraus. Das Werk hat namentlich durch seine Charakteristik der Tonarten ungeheuer viel Verwirrung in den Köpfen zum Fabuliren geneigter Aesthetiker angerichtet. Ausserdem enthält es manchen Gedanken, der beweisst, dass Schubart auch über die Tonkunst richtig dachte und fühlte.

Schubert, David, geschickter Orgel- und Clavierbauer, Schüler von Gottfried Silbermann zu Freiberg, liess sich in Dresden nieder, wo er 1769 starb. Zu seinen Hauptwerken gehören folgende Orgeln: in der französischen Kirche zu Dresden 1765; in der Josephinenkirche daselbst 1767; in Herzogenwalde und Hainichen (an letzteren Orten in Gemeinschaft mit Schön).

Schubert, Ferdinand, der ältere Bruder von dem grossen Meister Franz Schubert (s. d.), ist 1794 am 18. Octbr. in der Pfarrei Lichtenthal bei Wien geboren; er widmete sich dem Schulfache, wurde 1809 Schulgehülfe im Waisenhause in Wien, 1816 Lehrer daselbst, 1820 *regens chori* in Altlerchenfeld, 1824 Lehrer an der Normalschule zu St. Anna in Wien und 1851 Direktor daselbst. Auch er war musikalisch gebildet und componirte ausser Werken für die Kirche auch zwei Operetten. Der reiche musikalische Nachlass des genialen Bruders Franz ging nach dessen Tode auf ihn über. Ferdinand Schubert starb 1859.

Schubert, Franz Peter, der grösste Meister des Liedes und der eigentliche Begründer der sogenannten romantischen Schule, ist am 31. Jan. 1797 zu Wien in der Vorstadt Himmelpfortgrund, Pfarrei Lichtenthal, geboren. Sein Vater, Lehrer daselbst, war musikalisch gebildet und sorgte früh dafür, dass auch seine Kinder in der Musik unterrichtet wurden. Hierbei zeigten sich denn auch die aussergewöhnlichen Anlagen Franz's sehr bald; als die Unterweisung für ihn beginnen sollte, hatte er bereits für sich allein, als Knabe von sechs Jahren, die Anfangsgründe sich angeeignet. Im achten Jahre kam er als Sopranist in den Singchor der Lichtenthaler Kirche und erhielt Gesangunterricht von dem Chorregenten Holzer, der sich ebenfalls über die seltene Begabung des genialen Knaben verwunderte. 1808 wurde dieser als Singknabe in die kaiserl. Hofkapelle aufgenommen und gewann damit einen Platz als

Zögling in dem Stadtconvict. Da er auch bereits die Violine mit einiger Fertigkeit zu spielen verstand, so wurde er zugleich dem sogenannten kleinen Convictorchester zugetheilt, das in fast täglichen Uebungen die damals beliebtesten Instrumentenwerke einstudirte. Schubert avancirte hier bald an die erste Violine, und da auch der Dirigent dieses Orchesters, Ruczizka, sehr bald die ungewöhnliche Begabung des Knaben erkannte, so übertrug er ihm die Leitung des Orchesters, wenn er selber daran verhindert war. Diese Uebungen waren für den jungen Franz von unschätzbarem Werth, er wurde mit den Werken der Meister Haydn und Mozart und wohl auch mit denen von Beethoven vertraut; deren Technik wurde ihm auf diese Weise praktisch geläufig und regte ihn mächtig zur selbstschöpferischen Thätigkeit an. Nach dem Zeugniss von Gewährsmännern schrieb er in jener Zeit schon Sonaten, Messen, Lieder, Opern, ja selbst Sinfonien. Aus dem Jahre 1810 stammt eine grosse Leichenfantasie für Pianoforte zu vier Händen, der 1811 und 1813 noch zwei Fantasien folgten. 1810 (am 30. März) componirte er das erstere seiner uns erhaltenen Lieder: »Hagar's Klage« und dies zeigt schon, dass er der eigentliche Begründer des neuen Liederfrühlings werden sollte,*) mehr noch das Lied, welches am 26. Decbr. entstand: »Der Vatermörder«. Diese, wie die Instrumentalwerke aus diesen Jahren: die Quintett-Ouvertüre, die Streichquartette (1811), die Sinfonie in *D* (1813), das Octett für Blasinstrumente, welches der zum Jüngling heranreifende Knabe am 19. Septbr. 1813 beendete, zeigen, dass er vollständig Autodidakt war, und die Formen kaum dem Namen nach kannte. Ueberall aber macht sich das Streben nach möglichst überzeugender Wahrheit des Ausdrucks geltend. Am Liede gewann er zunächst die formelle Festigung. Ganz besonders wurden die Canons und Terzette, welche er 1813 schrieb, nach dieser Seite erfolgreich für seine Entwickelung. Auf instrumentalem Gebiet erwarb er grössere Formfertigkeit, indem er sich an die Meister, an Haydn und Mozart anlehnte. Aber auch in diesen Versuchen begegnen wir schon einzelnen harmonischen Zügen und melodischen Wendungen, die er keinem Meister entlehnte, auf die ihn sein Genius einzig und allein führte.

Als Schubert 1813 das Convict verliess, bereitete er sich nach dem Willen des Vaters für das Schulfach vor und übernahm 1814 die Stelle eines Schulgehülfen bei seinem Vater. Drei Jahre hielt er dabei aus, daneben fleissig weiterschaffend und in dieser Zeit schon entstanden einzelne Werke, welche allein geeignet sind, seinen Namen unsterblich zu machen. 1815 eröffnete sich ihm die Gelegenheit, als Musiklehrer an die neugegründete Musikschule in Laibach zu kommen; allein der Hofkapellmeister Salieri, der im Convict sein Lehrer in der Composition gewesen war und dem Schubert auch nachher noch seine Arbeiten vorlegte, empfahl einen gewissen Jacob Schauferl für die Stelle. In den Jahren 1815, 1816 und 1817 schrieb Schubert bereits jene Lieder, welche als reifste Erzeugnisse des episch-lyrischen Liedstils zu bezeichnen sind: »Ossians Gesänge«. Neben der ohnstreitig vollendetsten Weise der mehr rhapsodischen Behandlung solcher Gesänge hatte Schubert zugleich auch jene höhere, mehr künstlerische Weise erreicht, welche in knapper und eng geschlossener lyrischer Form nicht minder erschöpfenden Ausdruck für die erregte Innerlichkeit gewährt als jene: in dem ersten Gesange aus »Kolma's Klage«, zum Theil auch in »Ossian's Lied auf den Fall Nathos«. Das Höchste sollte er freilich nach dieser Seite erst im festen Anschluss an die Lyrik des Altmeisters derselben, Goethe, gewinnen. Eine Reihe von Meistern hatte vor Schubert die neue Lyrik musikalisch darzustellen versucht, neben Mozart und Beethoven J. Fr. Reichardt und C. Fr. Zelter und nach ihnen Ludwig Berger und Bernhard Klein, aber diese hatten immer nur eine

*) Siehe Reissmann: „Franz Schubert. Sein Leben und seine Werke." Berlin, Verlag von J. Guttentag (J. Collin).

Seite derselben dargestellt oder doch nicht in knapper Liedform. Jene beiden grossen Meister Beethoven und Mozart legten wohl den ganzen Inhalt des Gedichtes dar, aber nicht in der knappen Form des Liedes, und die Berliner kamen wenig weiter, als diese nachzubilden, indem sie die Sprachmelodie notiren. Indem Schubert beide Richtungen vereinigte, zurückging auf die knappe streng gegliederte Liedform, innerhalb derselben aber den ganzen Reichthum der Ausdrucksmittel des scenisch erweiterten Liedes verwendet, findet er jene Kunstform, in der die zartesten und die stärksten Regungen des Innern ganz und energisch wirksam in die äussere Erscheinung treten. Dem entsprechend erweitert er den Kreis der harmonischen Darstellungsmittel in bisher ungekannter Weise, und seine Melodik erhält eine Süsse, die bisher kaum geahnt war und die doch für den lyrischen Ausdruck unerlässlich Bedingung ist. Schubert wurde damit der Schöpfer des modernen Liedes und gab zugleich der Entwickelung der Instrumentalmusik und den übrigen Vocalformen eine neue Richtung.

Mit dem Jahre 1815 hatte er bereits diese knappe, streng gegliederte Form gewonnen, in welcher er in bestrickender Weise die ganze Goethe'sche Lyrik musikalisch um- und neudichtete und so dem deutschen Volke einen neuen, ungeahnten Liederfrühling erweckte. Ihm selber brachte dieser freilich wenig mehr als schwere, niedre Sorgen um die bescheidenste Existenz. Wohl erwarb er sich aufopfernde Freunde, aber auch sie vermochten nicht, sein trübes Geschick zu wenden. Einen kostbaren Schatz nach dem andern hob er seinem Volke, aber wie kurz auch sein Leben und wie reich seine Thätigkeit war, so war es doch voller Entbehrungen und Enttäuschungen. 1818 ging er als Musiklehrer in das Haus des Grafen Johann Eszterhazy nach Zelesz in Ungarn und der Aufenthalt daselbst wurde für ihn auch mehr künstlerisch als für seinen äussern Lebensgang ergiebig. Hier lernte er jene ungarischen Weisen kennen, die er zu echt künstlerischen Gebilden zu verarbeiten wusste. Auch insofern wurden seine Beziehungen zu dem Gräflichen Hause bedeutsam, als er dort auch anderweitig zu Compositionen angeregt wurde. Den Winter desselben Jahres verlebte er wieder in alter Weise in Wien und erst mehrere Jahre später, im Sommer 1824, folgte er wieder der Einladung nach Zelesz. Von der Aufführung einer Oper hoffte er eine Wendung seines Geschicks, aber sie kam nicht zu Stande. Dafür ging das Singspiel: »Die Spiegelritter«, zu dem er die Musik geschrieben hatte, im folgenden Jahre in Scene, doch brachte ihm auch dies keine nennenswerthen Erfolge. Zu dieser Zeit beschäftigte ihn auch ein Oratorium »Lazarus«. Von den drei Theilen, in welche das Gedicht zerfällt, ist nur die Musik zum ersten Theil ganz erhalten, der zweite Theil nur unvollständig, und man zweifelt, dass Schubert überhaupt mehr von dem Text componirt habe. Im Jahre 1821 hatte er wieder eine neue Oper »Alfonso und Estrella« beendigt, deren Aufführung ebensowenig zu ermöglichen war wie die der älteren. Unter die Werke dieser Zeit gehören auch die »Grosse Fantasie für Pianoforte in *C*« (op. 15) und das »Forellen-Quintett«, wie die beiden Sätze der unvollenderen *H-moll*-Sinfonie, die er im Jahre 1822 schrieb. Auch die Aufführung der reizenden Operette »Die Verschwornen«, wie die der grossen Oper »Fierrabras«, welche er 1823 componirte, vermochten weder er noch seine Freunde durchzusetzen und so gestalteten sich seine Verhältnisse immer trüber und nur sein gesunder Humor und seine unverwüstliche Schaffenskraft vermochten ihn aufrecht zu erhalten. Unermüdet sang er die Hunderte von Liedern, an denen nunmehr ein halb Jahrhundert hindurch Millionen künstlerische Erhebung suchen und finden. In seiner trübsten Zeit (1824) schuf er einige seiner bedeutendsten Werke: Den Liedercyklus »Die schöne Müllerin«, das Octett (op. 166), die drei Streichquartette (op. 29 u. 125, No. 1 u. 2), die erste grosse Sonate (op. 30) u. s. w.

1826 eröffnete sich ihm wieder eine Aussicht nach einer, ihm zusagenden Stellung. Salieri war 1825 gestorben und Eybler in Folge dessen zum Hof-

kapellmeister ernannt und dadurch die Vice-Hofkapellmeisterstelle erledigt worden. Auch Schubert bewarb sich um diese, aber sie wurde dem Hoftheaterkapellmeister Weigl übertragen. Auch als kurz darauf die Kapellmeisterstelle am Kärntnerthortheater frei wurde, bewarb sich Schubert um diese, doch wieder erfolglos. Und immer blieb seine Schaffenskraft und Schaffenslust ungeschwächt. Das Jahr 1826 brachte wieder ein Werk von monumentaler Bedeutung: Das grosse, wunderherrliche Streichquartett in *D-moll*, ausserdem den ersten Theil der »Winterreise«, das berühmte Ständchen, neben manchem anderen Liede. Auch an einer neuen Oper begann er zu arbeiten, zu welcher ihm Bauernfeld den Text geschrieben hatte, die er indess nicht mehr vollenden sollte. Das folgende Jahr war noch reich an schöpferischer Thätigkeit, es brachte unter Anderm den zweiten Theil der »Winterreise« und das Jahr 1828 gewährte ihm auch noch einen Erfolg, wie er ihn selten hatte; er veranstaltete im Frühjahr ein Concert, in welchem er eine Reihe seiner Compositionen aufführte, das einen glänzenden Verlauf nahm. Es sollte der letzte helle Lichtblick sein, der seine dornenreiche Laufbahn erhellte. Als ob der jugendliche Meister eine Ahnung davon hatte, dass seine irdische Mission bald erfüllt sei und sein Leben zur Neige ging, hat er gerade in diesem Jahre noch eine Reihe der bedeutendsten und umfangreichsten Werke geschaffen: Die grosse Sinfonie in *C*, das Quartett für Streichinstrumente in *C*, die Cantate, Mirjams Siegsgesang, die Hymne an den heiligen Geist für achtstimmigen Männerchor, die drei letzen Sonaten für Clavier und die *Es-dur*-Messe; vor Allem auch noch der grösste Theil der Lieder des »Schwanengesanges« neben andern trefflichen Liedern, welche in den letzten Monaten seines Lebens entstanden. Bereits im März 1828 hatte Schubert die Sinfonie der Direktion des Wiener Musikvereins übergeben, der auch Anstalten für eine Aufführung traf, das Werk indess nach der ersten Probe als zu schwer und zu lang wieder zurücklegte. Die Sinfonie, das unstreitig bedeutendste Instrumentalwerk seit Beethoven, blieb auch fast verschollen, bis es, durch Schumann veranlasst, Mendelssohn am 22. März 1839 im Gewandhause in Leipzig aufführte, und seitdem ist es ein Paradestück aller Orchesterinstitute geworden.

Bereits im September 1828 hatte sich Schubert's Gesundheitszustand so verändert, dass er ärztliche Hülfe beanspruchen musste. Zwar erholte er sich wieder, doch nur auf kurze Zeit. Am 11. Novbr. musste sich der jugendliche Meister zu Bette legen, am 17. traten schon heftige Fieberphantasien ein und am 19. Novbr. Nachmittag um 3 Uhr starb er und wurde am 21. November Nachmittag $^1/_2$3 Uhr nach seinem Wunsche neben Beethoven auf dem Ortsfriedhof in Währing begraben.

Schubert's grosse kunstgeschichtliche Bedeutung ist schon angedeutet worden: er fand für die durch Goethe geschaffene neue Lyrik die rechte Weise und dichtete dessen Lieder, wie die von Schiller, Platen, Wilhelm Müller, Walther Scott, Ossian, Shakespeare, Rückert u. A. musikalisch um, so dass in ihm der neue Liederfrühling aufblühte, wie in keinem der frühern oder spätern Meister des Liedes. Zugleich bezeichnete er auch den Weg, auf welchem der musikalische Ausdruck für die, durch Heinrich Heine herbeigeführte neue Phase der modernen Lyrik, gewonnen wird. Wie der Meister aber ferner auch der Instrumentalmusik einen neuen Inhalt zuführte, indem er sie mit dem Zauber der Romantik erfüllte, ist unter dem Artikel Romantik schon näher dargethan. Erwähnt sei hier nur noch, dass er mit seinen Tänzen auch dem Tanz einen neuen Inhalt zuführte und dass die Walzer von Strauss und Lanner direkt nicht nur bei ihm anknüpfen, sondern bei ihm starke Anleihen machen, und dass auch die Charakter- und Phantasiestücke der Gegenwart bis auf ihn zurückzuführen sind.

An Kraft der Produktion ist er nur selten erreicht, von keinem übertroffen worden. In einem Zeitraum von etwa 17 Jahren schrieb er eine Reihe der umfangreichsten Werke, Opern und Operetten, 8 Sinfonien, gegen

300 Lieder, Messen und Vocalwerke aller Arten, Sonaten und Quartette, Trio's und Duo's, Märsche und Polonaisen und eine Reihe von Clavierwerken u. s. w. und darunter eine ganze Zahl von unvergänglichem Werthe, die als Marksteine an der Grenze der Entwickelung stehen, abschliessend und neuzeugend von Bedeutung geworden sind. 1863 am 13. Octbr. liess die Gesellschaft der Musikfreunde in Wien auf Anregung des Direktors Josef Hellmesberger und Johann Krall die irdischen Ueberreste von Beethoven und Schubert ausgraben und in zinkene Särge legen, und diese wurden am 23. in den vollständig ausgemauerten Grüften feierlich beigesetzt. Am 15. Mai 1872 wurde das Denkmal, das Franz Schubert vom Wiener Männergesangverein im Wiener Stadtpark gesetzt worden ist, feierlich enthüllt.

Schubert, Franz Anton, geboren am 20. Juli 1768 zu Dresden, kam 1786 als Contrabassist in die Kurfürstl. Sächs. Kapelle. Schon frühzeitig ein beachtenswerthes Compositionstalent zeigend, bildete er dasselbe so glücklich aus, dass er 1807 zum Musikdirektor bei der italienischen Oper und 1814 zum Königl. Kirchencomponisten avancirte. Er starb am 5. März 1824 in Dresden. Sch. hat vielerlei Werke, namentlich für den katholischen Hofkirchendienst, dann Cantaten, Freimaurerlieder und dergleichen geschrieben. Diese Compositionen entbehren zwar des tieferen Gehaltes, verrathen jedoch den formgewandten, natürlich empfindenden Musiker. Sein älterer Bruder Anton, geboren am 28. Juni 1766 in Dresden, kam 1790 als Contrabassist in die Kurfürstl. Sächs. Kapelle, trat 1844 in Pension und starb am 12. Octbr. 1853. Er wurde sehr geschätzt als trefflicher Orchesterspieler.

Schubert, Franz, ältester Sohn des Franz Anton S., geboren am 22. Juli 1808 in Dresden, erhielt schon frühzeitig Musikunterricht. In der Theorie unterrichtete ihn der Vater, im Violinspiel der Kammermusikus Anton Rottmeier, später der vor einigen Jahren verstorbene treffliche Ludwig Haase, prädicirter Herzogl. Anhalt-Dessauischer Concertmeister, in der Königl. Kapelle als Waldhornist angestellt. Am 23. April 1823 spielte der 15jährige junge Künstler in einem Kammerconcerte bei der Königin, worauf er am 1. Mai desselben Jahres in der Königl. Kapelle als Aspirant bei der Violine eintrat. 1831 gewährte ihm König Anton die Mittel, nach Paris zu gehen und dort bei dem berühmten Geiger Charles Lafont Unterricht zu nehmen. Sch. verkehrte in Paris in den ersten Gesellschaftskreisen viel mit Rubini, Lablache, mit der Pasta und anderen Künstlergrössen. Mit Chopin und Ernst trat er in engeren freundschaftlichen Verkehr. 1833 nach Dresden zurückgekehrt, ward er 1834 zum Königl. Concertisten, 1837 zum Viceconcertmeister ernannt. Nach dem 1847 erfolgten Tode des Concertmeisters Morgenroth rückte er in dessen Stelle ein, nach der Pensionirung Carl Lipinsky's im Jahre 1861 ward er erster Concertmeister, 1857 verlieh ihm Se. Majestät König Johann das Ritterkreuz des Albrechtsordens. Am 1. Mai 1873 feierte Sch. sein 50jähriges Dienstjubiläum unter allgemeiner Theilnahme. Er erhielt bei dieser Gelegenheit das Ritterkreuz des K. S. Verdienstordens und das des Grossherzogl. Mecklenburg-Strelitz'schen Ordens der wendischen Krone. Der tüchtige Künstler lebt seit der Zeit im wohlverdienten Ruhestand in Dresden. Sch. war ein Concertmeister von hoher Begabung, eine sichere, nie wankende Stütze des Dirigenten und des Orchesters. Als Geiger vertritt er die feine, concrete und galante Spielweise der französischen und belgischen Schule, deren charakteristische Repräsentanten Lafont und Beriot waren. Von den gedruckten Violincompositionen Schubert's sind folgende zu erwähnen: »9 *études pour le violon*«, op. 3 (Leipzig, Kistner). »*Fantasie pour viol. avec orchestre*« (ibid.). »*Duo pour Pianof. et Viol.*«, op. 8 (ibid.). »2 *Duos concertante pour Viol. et Violonc.*« (in Verbindung mit F. A. Kummer). Seine Gattin:

Schubert, Maschinka, Tochter des Königl. Preussischen Kapellmeisters Abraham Schneider, mit welcher er seit 1837 verheiratet ist, wurde geboren am 25. August 1815 in Reval, wo ihre Eltern damals lebten; sie kam im

frühen Kindesalter schon nach Paris unter Bordogni's Leitung und ging 1832 nach London, wo sie nach einem Debut kurze Zeit bei der deutschen Oper engagirt ward. Nach neuen Gesangstudien bei Bianchi in Mailand kehrte sie nach Berlin zurück und ward 1833 von dort als Sängerin an das Königl. Hoftheater in Dresden engagirt. Sie gehörte diesem Institute als sehr beliebtes und geschätztes Mitglied, in den letzten Zeiten auch als Schauspielerin, bis 1860 an, in welchem Jahre sie in Pension trat. Als Sängerin glänzte Maschinka Schubert namentlich im Coloraturfach durch tüchtige Technik und geschmackvollen eleganten Vortrag. — Die beiden Kinder Schubert's haben sich wie die Eltern der Kunst gewidmet. Georgine Sch. lebt in Strelitz als Grossherzogl. Kammersängerin, Franz Sch., Schüler seines Vaters, ist seit 1871 Mitglied der Königl. Sächs. Kapelle.

Schubert, Johann Friedrich, geboren zu Rudolstadt am 17. Decbr. 1770, erhielt von verschiedenen Lehrern und an verschiedenen Orten Unterricht, zuletzt in Stettin von einem guten Violinisten Hauk, als er in dieser Stadt bereits Musikdirektor und Compositeur der Döbblin'schen Truppe war. Er war später in Glogau und nachher in Ballenstädt als Orchesterdirektor thätig und starb in Köln im October 1811. Man kennt von ihm: »Die nächtliche Erscheinung«, Oper in zwei Akten, aufgeführt in Stettin 1798. »*Concerto pour le violon*« (Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1805). »*Symphonie concertante pour hautbois et basson*«, op. 4 (Leipzig, Peters). »*Trois duos pour deux violons*«, op. 1 (Leipzig, Breitkopf & Härtel). »*Trois idem*«, op. 2 (ibid.). »Vierundzwanzig kleine Stücke für das Clavier«, op. 3 (ibid.). »Neue Singschule, oder gründliche und vollständige Anweisung zur Singkunst in drei Abtheilungen u. s. w.« In der »Leipziger musikalischen Zeitung«, Theil 5, S. 769 Aufsatz über den Bau der Violine; im 6. Theil, Seite 187 über einen Vorschlag zur Verbesserung des Contrabasses.

Schubert, Joseph, geboren 1757 zu Warnsdorf in Böhmen, erhielt von seinem Vater, dem dortigen Cantor, den ersten Unterricht in der Musik. 1768 kam er nach Prag, wo er das Gymnasium besuchte und beim Abbé Fischer weitere Studien im Clavierspiel und im Contrapunkt machte. Im J. 1778 ging Sch. nach Berlin, wo ihn der Königl. Preussische Kammermusikus Kohn als Violinspieler völlig ausbildete, so dass er 1779 in die Kapelle des Markgrafen von Schwedt eintreten konnte. 1788 kam er als Bratschist in die Kurfürstl. Sächs. Kapelle nach Dresden, wo er am 28. Juli 1833 im 80. Lebensjahr als Pensionär starb. Sch. ward bekannt als tüchtiger und geschickter Componist. In den Dresdener Königl. Musikalienhandlungen werden von seinen Compositionen in Handschrift aufbewahrt: 15 Messen, 2 Arien mit Clavierbegleitung, 1 Sinfonie, 1 Concert für Orgel u. s. w. Gerber (»N. L.« col. 132) nennt von ihm noch die Opern: »Rosalia«, »Der Gasthof zu Genua«, »Die Landplagen oder das blaue Ungeheuer« und »Die Entzauberung«. Ferner führt derselbe eine grosse Anzahl Kammermusikwerke Schubert's an, die dieser bis 1796 geschrieben hatte: 49 Concerte, als 15 für Violine, 3 für die Bratsche, 2 für's Violoncell, 9 für die Flöte, 2 für die Oboe, 10 für Fagott, 3 für Clarinetten, 3 für das Horn und 2 Doppelconcerte, eins für Flöte und Violine, das andere für 2 Flöten; 12 Duo's, als 6 für 2 Violinen und 6 für Flöte und Violine; 17 Sonaten, als 3 für Clavier mit Violine, 6 für das Clavier allein, 6 für die Violine allein und 2 für die Flöte, viele Harmonie-Suiten zu 9 Stimmen, darunter eine für 4 Chöre, jedes zu 9 Instrumenten; auch einige Sinfonien. Gestochen wurde von seinen Arbeiten: »*Variazione per il Pianoforte*«, op. 1 (Leipzig, 1800); Dlabacz führt aber »3 *Duos pour le Violon*« (Leipzig, 1803, Breitkopf) als op. 1 an. »Sechs kleine Clavierstücke« (Dresden). »Drei Claviersolo's«, op. 3 (wieder werden 2 Flötensolo's als op. 3 bezeichnet). »Drei Claviersonaten«, op. 4 (Berlin, Hummel). »Drei Violinsolo's mit Begleitung«, op. 5 (Dresden, 1790, bei Richter). »12 *Menuets av. Trios pour le Clav.*«, op. 6 (ebendas. 1790). »12 ganz leichte Divertissements für Clavier« (ebend. 1796,

Hilscher). »Violin-Concert«, op. 7 (Braunschweig, 1798); auf diesem opus erscheint er irrig Schubart genannt). »*Thème avec 8 variations pour Pianof.*« (Dresden, 1803, Hilscher). Gerber a. a. O. nennt noch einen zu Nersdorf in Böhmen geborenen Schubert, der im Jahre 1798 nach dem Gothaischen Theaterkalender ebenfalls in der Kurfürstl. Sächs. Kapelle angestellt gewesen sein soll. Diese Angabe ist irrig. Ausser dem in Warnsdorf geborenen Jos. Schubert waren damals in der Kurfürstl. Kapelle nur noch die in Dresden geborenen Brüder Anton und Franz Anton Schubert angestellt. (Vergl. den betr. Artikel.)

Schubert, Louis, geboren am 27. Januar 1828 zu Dessau, wo er auch seine musikalischen Studien machte. Im 17. Lebensjahre ging er nach St. Petersburg und nach einjährigem Aufenthalte daselbst nach Königsberg in Preussen. Hier blieb er sechs Jahre lang im Engagement an dem dortigen Stadttheater als Concertmeister und Musikdirektor. Nach Ablauf dieser Zeit verweilte er noch während 10 Jahre, indem er Privatunterricht in der Musik ertheilte, Concerte gab, als Dirigent in seinen und in den Concerten Anderer wirkte. Im letzten Jahre schrieb er Musikkritiken für die bekannte »Hartung'sche Zeitung«. Während seines dortigen Aufenthaltes entstanden neben zahlreichen kleineren Compositionen für Instrumental- und Gesangsmusik zwei Operetten »Aus Sibirien« und »Die Rosenmädchen«, welche beide sehr beifällig in Königsberg zur Aufführung gelangten. Ferner edirte Sch. eine Anzahl Liedercompositionen bei Schlesinger in Berlin, welche ebenfalls Beifall erlangten. Im Jahre 1862 siedelte S. nach Dresden über und es gelang ihm, trotz grosser Hindernisse, sich sehr bald eine Stellung zu erringen. Auch hier kamen »Die Rosenmädchen« zur Aufführung; ihnen folgten bald »Der Wahrsager« und »Wer ist der Erbe?« Auch auf den Hoftheatern von Wiesbaden, Weimar, Stuttgart, dem Breslauer Stadttheater u. A. wurden Schubert's Operetten mit Beifall aufgeführt. Im Jahre 1868 gab Sch. 28 Lieder bei Friedrich Hofmeister in Leipzig heraus. Dieselben erschienen in fünf Heften, von denen drei Hefte ein Werk bilden unter dem Titel: »Gesangschule in Liedern« (op. 18), während die übrigen zwei Hefte einen Lieder-Cyclus ausmachen, welcher als op. 23 und 24 erschienen ist. Eine Anzahl anderer Compositionen erschienen bei Dresdener Verlegern. Sch. lebt in Dresden als sehr gesuchter Gesanglehrer. Seine Tochter Clara hat sich, trotz sehr jugendlichen Alters, bereits als tüchtige Sängerin in Dresden und Leipzig bewährt; ihre Leistungen stellen die Methode ihres Vaters in das beste Licht. Ferner sind von Sch. erschienen: »14 Violin-Duette, nach Clavierwerken Seb. Bach's für instruktive Zwecke bearbeitet«. Zwei in Dresden geschriebene grössere Opern »Einen Tag vor der Hochzeit« und »Faustina Hasse« harren noch der öffentlichen Aufführung. Im J. 1876 erhielt Sch. vom Herzog von Coburg-Gotha das Verdienstkreuz für Kunst und Wissenschaft.

Schuberth, Gottlob, geboren am 11. August 1778 zu Carsdorf, hatte in Jena seine Musikstudien gemacht, ging 1804 nach Magdeburg, wo er als Oboe- und Clarinettenvirtuos Aufsehen erregte. 1833 siedelte er nach Hamburg über, wo er am 18. Febr. 1846 starb. Sein ältester Sohn Julius Ferd. Georg ist Gründer der bedeutenden Verlagshandlung J. Schuberth & Comp. in Leipzig und New-York; er starb am 9. Juni 1875. Ein anderer Sohn von Gottlob Schuberth, Friedrich Wilhelm Schuberth, ist Inhaber der Firma: Fritz Schuberth in Hamburg. Ein dritter Sohn endlich ist der berühmte Cellovirtuose

Schuberth, Carl. Er ist geboren in Magdeburg am 25. Febr. 1811, erhielt von seinem Vater und dem Cellisten Hesse vom fünften Jahre an Unterricht. Im elften Jahre liess er sich zum ersten Male als Solo-Cellist öffentlich hören, worauf er nach Dresden kam und bei Dotzauer mehrere Jahre weitere Studien machte. Nachdem er in seiner Vaterstadt in einem Concerte der Sängerin Catalani sich mit Erfolg hatte hören lassen, unternahm er 1828 die erste Kunstreise über Hamburg nach Kopenhagen. Auf einer zweiten Reise 1833

besuchte er den Rhein, Brüssel, Paris, Holland, die Niederlande, ging 1835 nach London, von hier aus nach Petersburg, wo er Musikdirektor an der Universität und Inspektor der mit dem Theater verbundenen Musikschule wurde. Er blieb zwanzig Jahre in seiner Stellung in Petersburg und starb auf einer Besuchsreise am 22. Juli 1863 in Zürich. Von seinen Compositionen seien angeführt: »*Concerto pour violoncelle et orchestre*«, op. 5 (Hamburg, J. Schuberth). »*Souvenir de la Hollande, fantaisie et variations sur l'air national hollandais pour viol. et orch.*«, op. 3 (ibid.). »*Fantaisie brillante sur des thèmes italiens, idem*«, op. 8 (ibid.). »*Carneval suisse variations burlesques, idem*«, op. 9 (ibid.). »*Scène champêtre, idem*«. »*Deux caprices en forme d'études, idem*«, op. 13 (ibid.). »*Fantaisie ou caprice (Puritaner) violl. et orch.*«, op. 14 (ibid.). »*Tarantella pour violl. et orchestre*«. Ferner: Romanzen ohne Worte für Violoncello, Quintette, Quartette, ein Oktett (bei Schuberth in Hamburg).

Schubiger, Pater Anselm, geboren am 5. März 1815 zu Uznach Canton St. Gallen, kam musikalisch wohlvorbereitet in die Klosterschule nach Einsiedeln und wurde hier 1835 zum Priester geweiht. Er war anfangs sehr fleissig auf dem Gebiet der Composition, stellte dann aber eingehende historische Forschungen in Bezug auf die Geschichte des kirchlichen Gesanges an, als deren bedeutendste Frucht bisher das Werk: »Die Sängerschule in St. Gallen vom 8. bis 12. Jahrhundert« (Einsiedeln und New-York 1859) erschienen ist.

Schuch, Ernst, geboren am 23. Novbr. 1848 in Gratz (Steiermark), besuchte das dortige Gymnasium, später das zu Marburg und studirte dann drei Jahre Jura auf der Universität seiner Vaterstadt. Früh schon zeigte sich bei ihm musikalisches Talent, welches er durch den Besuch der Musikschule in Gratz, wo er namentlich Violinunterricht erhielt, weiter ausbildete. Theoretischen Unterricht ertheilten ihm Musikdirektor Eduard Stolz, später Kapellmeister an der komischen Oper in Wien, und kurze Zeit auch Otto Desoff, jetzt Kapellmeister in Carlsruhe. 1867 fasste Sch. auf Veranlassung Lobe's, damals Direktor des gleichnamigen Theaters in Breslau, den Entschluss, sich ganz der Musik zu widmen. Er trat nun bei Lobe's Bühne als zweiter Musikdirektor ein und verdankte seine weitere praktische Ausbildung dem Musikdirektor Georg Ludwig Dumont, jetzt in Nürnberg. 1868 ging Sch. als Musikdirektor an das Theater nach Würzburg, 1869 nach Gratz und 1871 nach Basel. Im März 1872 engagirte ihn Pollini als Dirigent für sein damaliges italienisches Opernunternehmen. Von da an trat er 1872 als Königl. Musikdirektor in sächsische Dienste und erhielt 1873 das Prädikat als Königl. Sächs. Kapellmeister. Sch., seit Ende 1875 verheiratet mit der am Dresdener Hoftheater engagirten vorzüglichen Sängerin Clementine Proska, ist im Besitz eines bedeutenden Direktionstalentes, das sich wiederholt im Theater und im Concertsaal bewährt hat. Componirt hat er einige Lieder und zwei Ouverturen.

Schucht, J. F., Dr. phil., Schriftsteller und Componist, ist 1832 in Holzthaleben in Thüringen geboren und zeigte früh auch grosse Neigung für Musik. Seiner wissenschaftlichen Ausbildung halber kam er nach Sondershausen, später nach Kassel, Frankfurt a. M., Leipzig und Berlin und überall war er bemüht, die für seine wissenschaftliche wie musikalische Ausbildung sich darbietende Gelegenheit zu nützen. Seine Lehrer in der Composition waren Hauptmann und Schnyder von Wartensee, und auch Spohr sah einige seiner Compositionen durch und ertheilte ihm Belehrung über Instrumentation und Formbildung. Von seinen Compositionen sind zu nennen: drei Sinfonien, Streichquartette, Lieder und Clavierwerke, von denen manche veröffentlicht sind. Auch eine Oper: »Die Franzosen in Madrid« hat er componirt, zu der er sich auch den Text dichtete. Ausserdem ist er seit Jahren für verschiedene Musikzeitungen schriftstellerisch thätig. In Berlin machte er die Bekanntschaft Meyerbeer's, von dem er eine Reihe, bisher unbekannter Notizen über seinen Lebens- und Bildungsgang empfing, die Sch. zu einer anziehenden Schrift:

Meyerbeer's Leben und Bildungsgang« (Leipzig, Mathes) verwerthete. Ferner veröffentlichte er in demselben Verlage ein »Kleines Lexikon der Tonkunst«, ein Lehrbuch der Physik, Astronomie und andere naturwissenschaftliche Werke; bei Kahnt einen »Grundriss einer praktischen Harmonielehre«. Seit 1868 lebt Sch. ununterbrochen in Leipzig.

Schuckih, in Indien eine Art grosser Castagnetten von Ebenholz, mit denen etwa 100 besonders geschulte Klapperkünstler bei der Ankunft vornehmer Staatsbeamter ein Geklapper machen, um das Galoppiren der Pferde nachzuahmen.

Schübler, Christian Louis, geboren zu Heilbronn gegen 1755, wurde Senator in seiner Vaterstadt und starb daselbst am 14. April 1820. Er ist durch die Herausgabe mehrerer mathematischer Arbeiten vortheilhaft bekannt geworden; die Theorie der Musik betreffend, hat er zwei Arbeiten in »Musikalische Correspondenz« zu Speier veröffentlicht: 1) »Abhandlung über eine Stelle von Leibnitz, zur Theorie der Musik«, Jahrgang 1791, No. 23, 24, 36 und 37. 2) »Ueber die Verschiedenheit der Tonleitern bei Blas- und bei Saiten-Instrumenten«, Jahrgang 1792, No. 51 und 52.

Schüdt, Johann Jacob, Gymnasial-Rektor zu Frankfurt, daselbst am 14. Jan. 1664 geboren und am 14. Febr. 1722 gestorben; schrieb eine Dissertation: »*De cantribus Templi*« (eingerückt in »*Tresor des antiquités sacrées*« von Ugolini, Theil 32, S. 643—658).

Schüler, Henriette, s. Spitzeder.

Schürer, Johann Georg (eigentlich Adam), soll zu Raudnitz in Böhmen geboren sein und wurde im Jahre 1748 in der Kurfürstl. Sächs. und Königl. Polnischen Kapelle als Kirchencomponist angestellt. Schon 1746 waren in Dresden bei Hofe zwei dramatische Compositionen von ihm aufgeführt worden. Dieselben heissen: »*Astica placata ovvero la Felicità della Terra*« und »*Galatea*«. Sch. entfaltete in Dresden in seiner amtlichen Stellung eine enorme Thätigkeit, da jetzt noch über 500 handschriftliche Partituren von ihm aufbewahrt werden. Er componirte allein 40 Messen, 3 Requiem, 140 Psalmen, 15 Litaneien, 3 Te deum, 6 Miserere, 75 Hymnen und dergl., 3 Oratorien und 5 Cantaten. Ausser den oben erwähnten Opern schrieb er noch: »*Calandro, Comedia per Musica; l'Ercole sul Termodonte, Dramma per Musica; Doris*«, ein Singspiel. Alle diese Compositionen sind, ausser einem Requiem, welches noch zuweilen in der katholischen Hofkirche aufgeführt wird, ohne erheblichen Verlust für die Kunst vergessen. Demungeachtet muss Sch. gründliche Kenntniss der Theorie und Technik seiner Kunst zugestanden werden. Reichardt nennt ihn in seinen »Briefen eines aufmerksamen Reisenden« (II. 117) »einen sehr gründlichen Componisten«, dem man aber nicht die volle Anerkennung zu Theil werden liess, da er nicht in Italien gewesen sei. Er starb im hohen Lebensalter am 16. Febr. 1786 zu Dresden.

Schütz, Gabriel, ein berühmter Stadtmusikus zu Nürnberg, ist am 1. Februar 1633 zu Lübeck geboren und lernte bei dem Rathsmusikus Nikolas Bleyer Musik. Nachdem er ausgelernt hatte, ging er nach Hamburg, um sich dort noch mehr zu vervollkommnen. Hier verlebte er ein Jahr und fasste dann den Entschluss, noch Italien zu sehen. Auf der Reise dorthin begriffen, kam er auch nach Nürnberg, er liess sich dort auf der *Viola da Gamba* und dem Cornet hören und erregte damit solches Aufsehen, dass man alles aufbot, um ihn hier zu fesseln. Nachdem er vier Jahre daselbst verweilt hatte, wollte er 1659 weiter ziehen, aber der Rath setzte ihm eine ansehnliche Besoldung aus, damit er nur nicht anderweitig eine Stellung suche, bevor in Nürnberg eine solche für ihn frei würde. Schütz blieb und wurde 1666 zum Rathsmusikus erwählt. Schon vorher hatte er an den Höfen zu Anspach, Bayreuth, Oettingen, Mergentheim und Salzburg concertirt und war dort mit Ehren und Geschenken überhäuft worden. Auch 1666 wurde ihm eine ehrenvolle Stellung in Stuttgart angeboten und als er auf der Rückreise mit Hofmann und Paul Heinlein in

Regensburg vor dem Kaiser Leopold sich hören liess, wollte ihn auch der Kaiser für seinen Hof gewinnen. Allein Schütz hatte sein Nürnberg zu lieb gewonnen und so blieb er bis an seinen 1711 erfolgten Tod. Von seinen zahlreichen Schülern hat sich namentlich J. P. Krieger ausgezeichnet.

Schütz, Heinrich, der unstreitig bedeutendste unter den sogenannten drei grossen »S« des 17. Jahrhunderts: Scheidt, Schein und Schütz; nach dem damaligen Gebrauch, die Geschlechtsnamen zu latinisiren, auch »*Sagittarius*« genannt, ist am 8. Octbr. 1585 zu Köstritz im sächsischen Voigtlande geboren. Seine Eltern scheinen später in Weissenfels ihren Wohnsitz genommen zu haben, von wo aus der reichbegabte Sohn 1599 nach Kassel in die Hofkapelle des Landgrafen Moritz von Kassel, des gelehrtesten Fürsten seiner Zeit, der auch in der Musik wohl erfahren war, als Kapellknabe kam. Er besuchte dabei auch die dortige gelehrte Schule, da er, trotz seiner sich früh entwickelnden reichen Begabung für die Musik, nicht diese, sondern nach dem Willen seiner Eltern die Jurisprudenz zu seinem Lebensberuf erwählen wollte. Nachdem seine Stimme mutirt hatte und er für die Universität reif geworden war, bezog er in Gemeinschaft mit einem seiner Brüder die Universität Marburg, um wie dieser der Rechtswissenschaft sich zu widmen, und wenn er auch den musikalischen Studien durchaus nicht untreu geworden war, so rüstete er sich dennoch, zu promoviren, als nach seiner eignen Angabe »sonder Zweifel aus Schikkung Gottes sein Vorsatz verrükkt ward«. 1609 kam nämlich Landgraf Moritz von Hessen nach Marburg und bot bei dieser Gelegenheit dem jungen Schütz, dessen reiche musikalische Befähigung er wohl erkannt hatte, auf zwei Jahre ein jährliches Stipendium von 200 Gulden, dass er nach Italien gehe und bei Johannes Gabrieli sich zu einem tüchtigen Musiker ausbilde. Sch. nahm das fürstliche Anerbieten an und ging nach Venedig, um sich unter Gabrieli's Leitung den ernstesten Musikstudien zu unterwerfen. Wohl überkamen ihn, als er tiefer eindrang in die Geheimnisse seiner Kunst, auch jetzt noch bange Zweifel an seiner Begabung und beinahe wäre er zu seinem früher erwählten Beruf zurückgekehrt; allein die Liebe zur Musik besiegte auch sie, mit grösstem, ausdauerndstem Fleiss wandte er sich dem neuen Studium zu und schon 1611 veröffentlichte er die erste Frucht desselben, ein Buch fünfstimmiger Madrigale, »ein musikalisches Werklein in italienischer Sprache, mit besonderm Lobe der damals fürnembsten *musicorum* zu Venedig«, das er seinem Wohlthäter, dem Landgrafen Moritz, widmete. 1612 starb Gabrieli und so kehrte Schütz (1613) wieder nach Deutschland zurück in das Haus seiner Eltern und beinahe wäre er jetzt noch der Kunst wieder untreu geworden und zu seinem ursprünglichen Beruf, der Rechtswissenschaft, zurückgekehrt. Da erhielt er eine Einladung nach Dresden, bei der Taufe des Herzogs August die kurfürstliche Kapelle zu dirigiren (1614) und dies Ereigniss erst wurde entscheidend für sein ferneres Leben. Aus dem Schreiben des Kurfürsten von Sachsen Johann Georg an den Landgrafen Moritz, in welchem dieser für Schütz Urlaub zu dieser Reise erwirkt, geht hervor, dass Schütz Organist des Landgrafen geworden war. Schütz ging auch nach der Kindtaufe wieder nach Kassel zurück. Aber schon im folgenden Jahre (1615) erbat der Kurfürst, »dem Schützen's Qualitäten sehr wohl gefallen«, den Meister aufs Neue vom Landgrafen »auf ein paar Jahre«, und dieser beurlaubte Schützen (unterm 27. April 1615) auch auf zwei Jahre, aber mit dem ausdrücklichen Bemerken, dass er der guten Zuversicht lebe, er werde nach Ablauf des Urlaubs sich wieder nach Kassel verfügen. Allein schon im December 1616 verlangte er, dass Schütz wieder zurückkehre, da er dessen Dienste besonders auch »zur Education und den Exercitiis der jungen Herrschaften bedürfe«. Der Kurfürst erwirkte indess einen neuen Urlaub, und wie sehr sich auch der Landgraf, der den Künstler ausserordentlich liebte und schätzte, dagegen sträubte, der Kurfürst setzte es endlich doch durch, dass der Landgraf ihm den ausgezeichneten Meister ganz überliess: 1617 trat Schütz definitiv in das Amt eines Kurfürstlich Sächsischen

Kapellmeisters, das er 55 Jahre mit seltener Ausdauer auch unter den schwierigsten Verhältnissen und mit aussergewöhnlichem Erfolge versah.*) Noch einmal machte Landgraf Moritz einen Versuch, den Meister zurückzugewinnen: als sein Kapellmeister Georg Otto in Torgau gestorben war, erbat er sich Schütz (unterm 11. Jan. 1619) vom Kurfürsten für diese Stelle, allein dieser entsprach dem Wunsche durchaus nicht, Schütz blieb in Dresden und erhob bald die kurfürstliche Kapelle zu einer der ersten seiner Zeit.

Daneben war er auch auf dem Gebiet der Composition erfolgreich thätig. Seine »Psalmen Davids sammt etlichen Motetten und Concerten mit acht und mehr Stimmen« erschienen 1619 zu Dresden; seine »Geschichte der Auferstehung des Herrn« 1623 und die »Geistlichen Gesänge« 1625 in Freiberg. Auch die Composition der Oper »Daphne«, die von Martin Opitz nach der gleichnamigen Oper des italienischen Dichters Rinuccini deutsch bearbeitet war, fällt in diese Zeit. Schütz componirte sie zur Vermählung Georg II. zu Hessen-Darmstadt mit Sophie Eleonore, Tochter Johann Georg I., welche in Torgau 1627 stattfand.**) Leider ist von der Musik noch nichts aufgefunden worden. Wahrscheinlich sind Partitur und Stimmen bei dem grossen Brande 1760 verloren gegangen. Endlich ist noch aus dieser Periode zu erwähnen des Meisters Musik zu Dr. Becker's gereimten Psalmen in Freiberg bei Georg Hoffmann 1628 erschienen. In diesem Jahre unternahm Schütz die längst beabsichtigte zweite Reise nach Italien, um sich nach seinen eigenen Worten: »der inzwischen aufgebrachten neuen, und heutigen Tags gebräuchlichen Manier der Musik zu erkundigen«, zum Theil allerdings auch, weil er durch den Tod seiner geliebten Frau Margarethe geb. Wildeck in grosse Betrübniss gekommen war und von der italienischen Reise Linderung seines Leides erhoffen durfte. Im Spätherbst 1629 erst kehrte er wieder zurück nach Dresden.

Die erste Frucht dieser Reise ist unstreitig der erste Theil seiner »*Symphoniae Sacrae*«, welcher 1629 in Venedig erschien und dem Kurprinzen Johann Georg II. gewidmet ist. Auch die nächstfolgenden Arbeiten des Meisters zeigen den Einfluss Italiens: der erste Theil seiner »Geistlichen Concerte zu einer bis fünf Stimmen«, der 1636 zu Leipzig, und mehr noch der zweite Theil, der 1639 zu Dresden erschien. In dieser schöpferischen Thätigkeit scheint darnach eine längere Pause eingetreten zu sein, erst 1647 veröffentlichte er als zehntes Werk den zweiten Theil seiner »*Symphoniae sacrae*«. Die schweren Bedrängnisse des Krieges, der sich über ganz Deutschland ausbreitete, waren allerdings nicht geeignet, Kunst und Künstler zu fördern. Als Sachsen und der Kurfürst immer tiefer in den unglückseligen Krieg verwickelt wurden, sah Schütz ein, dass seine Thätigkeit in Dresden vollständig gelähmt werden würde, er beschloss daher, seine Stellung und Sachsen überhaupt zu verlassen. In einem »Unterthänigsten Memorial an die Kurfürstliche Durchlaucht zu Sachsen« vom 9. Febr. 1633 setzte er dem Kurfürsten diesen Plan ehrlich und offen auseinander.***) Der König von Dänemark, Christian IV., beabsichtigte eine Kapelle zu errichten und hatte dazu unsern Meister eingeladen; der Kurfürst ertheilte diesem dazu den erbetenen Urlaub und erst im Mai 1635 kehrte Schütz wieder nach Dresden zurück. 1638 finden wir ihn dann beim Herzog Georg von Braunschweig. In dieser Zeit erschien auch sein neuntes Werk, der zweite Theil der »Kleinen geistlichen Concerte« (1639) bei Gimel Bergens Erben in Dresden. Darnach scheint er wieder einem Rufe nach Dänemark gefolgt zu sein; erst Anfang März 1641 treffen wir ihn wieder in Dresden. Allmälig wurde ihm hier der Dienst bei der Kapelle, die er, durch

*) Der interessante Briefwechsel der beiden Fürsten ist veröffentlicht in: Dr. W. Schäfer, „Sachsen-Chronik". Erste Serie. Dresden, Blochmann jun., 1854, pag. 506 ff.

**) Ueber diese Aufführung siehe: Fürstenau, „Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden". Dresden, 1861. I p. 97 ff.

***) Mitgetheilt in der erwähnten Sachsen-Chronik pag. 539.

die Noth der Zeit behindert, nicht mehr auf der alten Höhe zu erhalten vermochte, beschwerlich, und wiederholt bittet er um Erleichterung in seinem Dienste; seit 1645 hegte er den Wunsch, sich nach Weissenfels zurückziehen zu dürfen, ohne dass er dabei seine Funktionen als Kapellmeister hintenan setzen möchte. Trotz der mancherlei Unbequemlichkeiten und Sorgen, die ihm so seine Stellung und wohl auch körperliche Leiden bereiteten, war er dennoch auch schöpferisch unermüdlich thätig. Nachdem 1647, wie oben erwähnt, der zweite Theil der »*Symphoniae sacrae*« erschienen war, veröffentlichte er 1648 die »*Musicalia ad chorum sacrum*«, ein Werk, das zu jenen gehört, die nicht nur für seine eigene, sondern für die Entwickelung der Musik an sich hochbedeutsam sind, und 1650 den dritten Theil der »*Symphoniae sacrae*«, der zweifellos seine bedeutendsten Schöpfungen enthält. Immer dringender wurde indess seine Sehnsucht nach Ruhe und im Jahr 1655 verlangt er entschieden, vom Kapelldienst befreit zu werden.

Allein dies Gesuch blieb, wie alle seine späteren, ohne den gewünschten Erfolg, er musste in seiner Stellung verharren, die ihm auch namentlich deshalb so unbehaglich geworden war, weil die Kapell-Mitglieder schon lange keine Besoldung erhalten hatten und sich in grosser Noth deshalb befanden. Schütz war eifrig bemüht ihnen zu helfen, allein es gelang ihm doch nur in sehr beschränktem Maasse. Etwa um 1665 wurde er zum Oberkapellmeister ernannt und am 6. Novbr. 1672 starb er im Alter von 87 Jahren und 23 Tagen. Nach seinem Wunsch wurde er in der Vorhalle der alten Frauenkirche, wo auch seine Gattin lange vorher ihre Ruhestatt gefunden hatte, beigesetzt. Johann Gottfried Michaelis (»*Inscriptiones et Epitaphia*«, Dresden, 1704) hat das nunmehr verschwundene Epitaphium aufbewahrt. Er sagt: Aus der Kirche gehen wir zum Eingang bei dem Altare in der Halle und finden gleich im Eintritt auf der Erden eine gevierte Tafel von schwarzem Marmor, auf welchem die Worte stehen:

Heinricus Schützius. Seculi sui Musicus excellentiss.
Electoralis Capellae Magister MDCLXXII.

In derselben Halle gegen Mittag befand sich über einer gevierten Tafel von Messing in einem Rautenkranz ein offen Buch, darauf die Inschrift:

Vitabit libitinam.

Unter dem Buch war ein Todtenkopf, hinter demselben zwei Trompeten von Alabaster. Auf der Tafel stand:

D. V. S.
Heinricus Schützius
Assaph Christianus
Exterorum Delicium, Germaniae Lumen,
Sereniss. Saxoniae Elect.
Joh. Georg I et II Capellae.

Cui LVII. annos praefuit
immortale decus
qvod caducum habuit.
Sub hoc monumento Electorali
munificentia extructo deposuit
Aetatis suae
Anno LXXXVII
aerae nostrae
MDCLXXII.

Von seinen Werken sind noch zu erwähnen: »Die Historia des Leidens und Sterbens unsers Heylands Jesu Christi nach den Evangelisten St. Matthaeum, St. Markum, St. Lucam und St. Johannem«, das er im Jahre 1666 schrieb, die Musik zu einem Ballet »Orpheus und Euridice«, das am 20. Novbr. 1638 zur Vermählung des Herzogs Johann Georg II. aufgeführt wurde;*) ferner das *Canticum Simeonis:* »Herr nun lässest du deinen Diener in Frieden fahren«, das er zur Begräbnissfeier für den 1656 am 8. Octbr. verstorbenen Kurfürsten schrieb und »Zwölf geistliche Gesänge mit vier Stimmen für kleine Cantoreien benebst dem *Basso continuo* nach Belieben hernach zu brauchen«, das als

*) Fürstenau: „Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden", Th. I, p. 103.

p. XIII zum öffentlichen Druck befördert durch Christoph Kitteln der Churf. Sächs. Capelle bestallten Organisten in Dresden 1657 erschien.

Kaum ein anderer Meister des 17. Jahrhunderts hat für die Einführung der italienischen neuen Weise des Gesanges und der Instrumentation in Deutschland so erfolgreich gewirkt wie Heinrich Schütz. Schon in jenen 1619 veröffentlichten Psalmen Davids machte er den Versuch, die neue deklamatorische Weise des Gesanges auf grössere Werke anzuwenden und ihnen zugleich den Glanz der Mehrstimmigkeit in Wechselchören und den Reiz instrumentalen Colorits zu verleihen. Für den 136. Psalm hat er auch die Begleitung von Trompeten und Pauken mit angewendet, die zum Finale »stracks eine *Intrada* blasen«. Damit diese neue Weise auch richtig aufgefasst werde, »da sie dermalen in Deutschland fast unbekannt«, so giebt er in der Vorrede selbst einige Anleitung zur Ausführung; ebenso wie in der Vorrede zu der Geschichte der Auferstehung des Herrn, in welcher sich unter anderen auch die Anweisung für den Organisten befindet, dass er »so lange der *Falsobordon* in einem Ton währet, mit der Hand zierliche und approbirte Läufe oder *passaggi* darunter mache, welche diesem Werke, wie auch allen andern *Falsobordonen* die rechte Art geben, sonsten erreichen sie ihren gebührlichen Effekt nicht«. In diesem Werke sind auch bereits einzelne Sätze arienhaft herausgebildet. Nach dieser Seite namentlich zeigt sich Schütz bei den folgenden Werken in steter Entwickelung und damit begründete er den eigentlichen Oratorienstil. Schon in dem ersten Theil der *Symphoniae sacrae* finden wir dreitheilige Arien und das zwei- und dreitheilige Duett. Der Meister entwickelte diese neue Form aus dem alten kirchlichen Contrapunkt und gab ihr dadurch die rechte Kunstgestaltung. Noch bestimmter folgt er diesem Zuge in den geistlichen Concerten (1633 und 1636), die er geradezu als *»in stylo oratorio«* gesetzt bezeichnet. Doch sind auch diese Werke immer noch mehr als Vorarbeiten zu betrachten zum dritten Theil der *Symphoniae sacrae* (1650) und den erwähnten vier Passionen. Die sämmtlichen Personen der Passion treten selbstredend auf und die Hohenpriester und Schriftgelehrten, die Jünger Jesu, die Knechte, die Aeltesten der Juden wie der ganze Haufe werden in kurzen aber ausserordentlich charakteristischen Chören zu dramatischer Wirkung eingeführt. Mit diesen Passionen hatte Schütz den Grundtypus für die weitere Entwickelung der Passionen festgestellt, und damit zugleich die ältere Form abgeschlossen, indem er sie nur für vocale Darstellungsmittel schrieb. Seine nächsten Nachfolger, Sebastiani, Keiser, Mattheson, nahmen die Instrumentalmusik hinzu und um wie viel tiefer auch Händel und Sebastian Bach die heilige Geschichte auffassten als Schütz, und in wie reicheren und mächtigeren Tonbildern sie dieselbe darstellten, so sind sie dennoch nicht über die Grundformen hinaus gegangen, die durch Heinrich Schütz vollständig fest vorgezeichnet waren. Direkt bedeutsam wurden seine Motetten und Concerte für die Entwickelung der protestantischen Kirchenmusik, namentlich der innerhalb derselben bald darauf mit grösstem Eifer gepflegten Cantatenform und spätere Arbeiten auf diesem Gebiet vermochten selbst die seinen nicht so zu verdunkeln, wie dies doch mit den Passionen geschah. Während diese den späteren Passionen und Oratorien gegenüber doch hauptsächlich nur historisches Interesse behalten haben, beanspruchen einzelne Motetten und Concerte auch noch heute ein lebendigeres, höheres Kunstinteresse.

Schütze, Alfred Eduard, Königl. Preuss. Musikdirektor, geboren zu Hamburg am 8. Mai 1817, gestorben in Berlin am 13. April 1877, erhielt seine Ausbildung im Clavierspiel von Eder und Guntrum, in der Composition von Elkamp. Nachdem er bereits zwei Jahre in seiner Vaterstadt Unterricht ertheilt, verliess er dieselbe am 28. Octbr. 1836 und folgte einem Ruf nach Plön (Holstein), einem reizend gelegenen Städtchen, welches zu dieser Zeit von einer grossen Zahl hochadliger Familien bewohnt war, in denen er bald ein gesuchter und beliebter Lehrer wurde. Daneben übernahm er die Leitung

eines gemischten Chores und gründete im Juni 1842 mit mehreren hervorragenden Männern die Plöner Liedertafel, welche noch jetzt besteht. Das erste Auftreten der jungen Liedertafel war am 18. Septbr. 1842, wo sie dem in Plön anwesenden König Christian VIII. zu dessen Geburtstage einen von Sch. componirten Festgesang mit Begleitung von Blaseinstrumenten als Morgengruss brachte. Schon seit 1840 hatte Sch. bei den damals jährlich regelmässig wiederkehrenden Besuchen des Königs Christian die Ehre, theils als Solist, theils im Verein mit dem Kammervirtuosen Cellisten Kellermann bei Hofe sich hören zu lassen, und erlangte solche Beliebtheit, dass ihm schliesslich das Arrangement dieser Hofconcerte übertragen wurde. Aber so angenehm auch der Wirkungskreis war, er wurde doch endlich zu enge, und im Juli 1843 verliess Sch. Plön und siedelte nach Christiania (Norwegen) über. Auch hier war er bald ein gesuchter Lehrer, gründete und leitete einen Männergesangverein und einen gemischten Chor und ward als Gesanglehrer an der Kriegsschule für Landkadetten angestellt. Ebenso wie in Dänemark, fanden auch dort seine Compositionen Beifall, und gleich dem König Christian VIII. ehrte ihn auch König Oscar von Schweden und Norwegen durch kostbare Geschenke. 1845 im Juni wandte Sch. sich nach Berlin, wo sich ihm bald ein angenehmer Wirkungskreis eröffnete, indem er in vielen der angesehensten Familien Unterricht ertheilte. Im April 1858 erhielt er die Stelle des Gesanglehrers am neu errichteten Pro-Gymnasium, dem späteren »König-Wilhelms-Gymnasium« (seit 22. März 1861). Seine Thätigkeit fand hier ein reiches Feld, indem er sich mit ganzer Hingebung dem Schulgesang widmete. Sein Wirken am Gymnasium zeigte sich nach einigen Jahren des Bestehens in den jährlichen Aufführungen mit dem Schüler-Chor, sowie in der ehrenvollen Auszeichnung, dass ihm unter dem 6. März 1874 der Titel eines »Königl. Musikdirektors« verliehen wurde. Die Freude an der Kunst verliess den rastlos strebenden Mann bis zu den letzten Tages seines Lebens nicht; die Composition einer Sinfonie für grosses Orchester war gerade von ihm vollendet worden, als nach einem nur dreitägigen Krankenlager Sch. infolge einer Lungenentzündung am 13. April 1877 seiner Familie und seinen vielen Freunden und Verehrern plötzlich durch den Tod entrissen wurde. Von seinen zahlreichen Compositionen in fast allen Gattungen der Musik sind nur wenige im Druck erschienen.

Schütze, Johann Friedrich, geboren am 1. April 1758 zu Altona, starb in Hamburg am 15. Octbr. 1816. In dem von ihm veröffentlichten Buche: »Hamburgische Theater-Geschichte« (Hamburg, 1794, ein Band 8°) ist auch die Geschichte der Oper dieser Stadt enthalten. Er ist der Verfasser der dreiaktigen Operette: »Eimsbüttel oder die Johannisnacht« (Hamburg, 1791).

Schütze, Johann Stephan, Dr. phil., Professor in Weimar; geboren am 1. Novbr. 1771 zu Olverstädt bei Magdeburg. Er studirte 1794 zu Erlangen und Halle Theologie. 1804 ging er nach Dresden und später nach Weimar, wo er sich niederliess. Er starb am 19. März 1839. Von seinen Schriften ist zu erwähnen: »Versuch einer Theorie des Komischen« (Dresden, 1818, in 8°), worin er auch über den Ausdruck des Komischen in der Musik spricht. Von 1824 an betheiligte er sich an der Redaktion der musikalischen Zeitschrift »Cäcilia«, für welche er auch mehrere die Musik betreffende Aufsätze lieferte. Diese befinden sich: Bd. 3, S. 15: »Ueber das Verhältniss der Musik zu den übrigen schönen Künsten«; Bd. 9, S. 137: »Ueber Bestimmtheit in der Musik«; Bd. 12, S. 237—256: »Ueber Gefühl und Ausdruck in der Musik«; Bd. 16, S. 197: »Ueber die Beziehung des Komischen in der Musik«.

Schuhbauer, Luc., geboren am 25. Decbr. 1753 zu Lichtfeld in Baiern, studirte auf der Universität Ingolstadt Medicin und liess sich später als Arzt in München nieder, wo er als solcher Ruf erlangte. Als Musikliebhaber schrieb er Opern und Operetten, die ihrer Zeit theilweise Popularität erreichten. Den grössten Beifall fanden: »Die Dorfdeputirten« und »Die treuen Köhler«, von denen die Clavierauszüge in Mannheim bei Heckel im Stich erschienen. Der

Psalm 107 nach der Uebersetzung von M. Mendelssohn mit Orchesterbegleitung wurde 1807 im Hofconcert zu München aufgeführt.

Schuhbauer, Thomas Joachim, Benediktinermönch des Klosters Niederaltach in Baiern, starb zu Passau am 17. Decbr. 1812. 1781 veröffentlichte er im ersten Bande der »Memoiren der Akademie der schönen Wissenschaften in Baiern« eine Abhandlung über die Oper.

Schuhplattl-Tanz, auch Schuhplättler und Haxenschlager genannt, ist ein schwer zu beschreibender alter Nationaltanz der Alpenbewohner in Salzburg, Tirol und dem bairischen Oberlande (unfern Tegernsee). Es ist eine Art Ländler für ein Paar, wobei das Mädchen mit sittig gesenkten Augen still sich fortdreht, der Bursch indess sie umkreisend auf allerlei Weise seine Freude und Liebe pantomimisch ausdrückt. Dabei stampft er mit den Füssen, klopft mit den Händen nach dem Takte der Musik auf Schenkel und Kniee und Fussabsätze, macht auch wohl einen Purzelbaum oder schlägt Räder, springt über das Mädchen hinweg oder lässt sie unter seinem Arme sich drehen und dreht sich wieder unter dem ihrigen durch, nimmt sie nur selten, aber dann feurig in die Arme und zuletzt, wenn er die überlieferte Kunst ehren will und Kraft genug dazu besitzt, schwingt er sie in die Höhe, hoch über sein Haupt und lässt sie wieder zierlich herunterflattern. Es ist im Ganzen eine Liebeswerbung in Geberden. — In der »Allgem. Zeitung« (Augsburg, 1859, Beil. 238) ist eine Beschreibung davon gegeben, darin es unter Andern heisst: »Es ist nur ein Vorurtheil, wenn man den Tanz der Südvölker graciöser nennt. Auch unser gestampfter Gebirgsländer ist graciös, und kräftiger spricht sich gewiss keiner aus. Man kann nichts Lieblicheres sehen, als wenn das Mädel aus den Armen ihres Buben entschlüpft, sich mit niedergeschlagenen Blicken wie eine hurrende Spindel so um sich selbst dreht, während der Bub im Gefühl seiner Mannesherrlichkeit und des Sieges voraus gewiss, in der Mitte des Kreises springt, den die drehenden Mädchen bilden, und nun das Stampfen, Klatschen, Taktschlagen auf Schenkel und Waden, das Jauchzen mit künstlerischer Sicherheit vollbracht wird, wobei der Tänzer die sich weit weg von ihm drehende Tänzerin niemals aus den Augen verliert, um im rechten Augenblick wieder auf sie hinzufliegen, sie in den Arm zu nehmen und mit ihr herumzuwalzen. Ehe er dies aber wagt, stürzt er schnell vor ihr auf die Kniee und dann erst umschlingt er sie. Es liegt starke Sinnlichkeit darin, gleichwie im Saltarello, Fandango und Bolero, nur — das Chevalereske des Südens fehlt.«

B.

Schulhoff, Julius, Claviervirtuose und Saloncomponist von Ruf, wurde zu Prag am 2. August 1825 geboren. Sein erster Clavierlehrer war Kisch und der Lehrer des Contrapunkts Tomascheck leitete seine wissenschaftliche musikalische Ausbildung. Sein Talent entwickelte sich ziemlich schnell, so dass er, 16 Jahr alt, in seiner Vaterstadt mehrmals öffentlich mit Beifall spielte. Er wünschte indessen noch Höheres zu leisten und verliess im 17. Jahre das elterliche Haus, um in Paris, wo durch Chopin, Liszt und Thalberg das virtuose Clavierspiel in höchster Blüthe stand, sich noch an diesen Vorbildern zu vervollkommnen. Auf der Reise dorthin spielte Sch. in Dresden, Weimar und auch in Leipzig im Gewandhause unter allgemeiner Anerkennung und kam also gut vorbereitet nach Paris, wo er aber trotzdem noch mehrere Jahre zurückgezogen und seiner Fortbildung lebte. Als er eines Tages im Pleyel'schen Saale mit Chopin, dem er gänzlich unbekannt war, zusammentraf, erbat er sich die Gunst, ihm etwas vorspielen zu dürfen, was dieser zunächst etwas widerwillig gestattete; aber nachdem er ihn gehört hatte, beglückwünschte er ihn auf das Wärmste und forderte ihn auf, in die Oeffentlichkeit zu treten. Sch. zögerte auch nun nicht länger und trat am 2. Novbr. 1845 im Erard'schen Saale zum ersten Male vor das Pariser Publikum. Von da an erfreute er sich in Paris und auf seinen ausgedehnten Concerttouren andauernd des wärmsten Beifalls, wozu einige seiner originellen und geschmackvollen Saloncompositionen, die er

höchst reizvoll vorzutragen verstand, nicht wenig beitrugen. Mehrere fanden die allgemeinste Verbreitung und können sich auch neben andern Compositionen desselben Genres noch heute behaupten. Nach einem zweijährigen Aufenthalt in Paris, während welchem er auch als Lehrer thätig war, unternahm er Reisen durch Frankreich, Spanien und England, concertirte den Winter 1849—1850 in Wien, ging dann durch Norddeutschland nach Russland und nahm abermals Aufenthalt in Wien; 1852—1853 durchreiste er Südrussland und die Krim und besuchte 1854 wieder Paris. Im folgenden Jahre berührte er die Hauptstädte Norddeutschlands und lebte dann aus Gesundheitsrücksichten und durch Familienbande gefesselt, mehrere Jahre in Dresden. Später lebte er abwechselnd hier und in Paris.

Schulkleinod, nach dem König David auch Davidskranz genannt, war bei den Meistersängern der erste Preis, welchen der »Uebersinger« bei dem Wett- oder Hauptsingen gewann. Es war eine lange, silberne Kette, die aus grossen breiten, mit dem Namenszug der Stifter bezeichneten Gliedern und angehängten Silbermünzen bestand und dem ersten Sieger umgehängt wurde. An Stelle des Kleinods trat später eine von Hans Sachs der Gesellschaft verehrte seidene Schnur mit drei vergoldeten Silberstücken, deren mittleres mit dem Bildniss des Königs David geziert war, weshalb dieser erste Preis auch Davidsgewinner hiess. An Stelle der, durch den häufigen Gebrauch abgenutzten Schnur liess Wagenseil später eine silberne Kette mit einer vergoldeten Denkmünze anfertigen, die auf der einen Seite den Namen des Stifters mit der Jahreszahl CIↃIↃCXVI, auf der andern den Virgil'schen Vers

Pollio amat vestram, quamvis sit rustica, musam

trug. Der Inhaber des Schulkleinods, des Davidsgewinners erwarb damit das Recht, bei der nächsten Singschule mit berathender Stimme im Gewerke zu sitzen.

Schulten, B. W., Vicar zu St. Andreas in Köln um die Mitte des 18. Jahrhunderts, verfasste eine Abhandlung über den Kirchengesang: »*Cantus Choralis Gregorianus*« (Köln, 1749, in 8°, 32 S.).

Schultergeige, Schulterviola, s. *Viola da spala.*

Schultheiss, Benedict, Organist an der Aegidienkirche zu Nürnberg in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, starb daselbst am 1. März 1693. Er schrieb und veröffentlichte: »Muth und Geist ermunternder Clavier-Lust«, erster Theil Nürnberg, 1679; zweiter Theil ebend. 1680.

Schulting, Cornelius, gelehrter Geistlicher, geboren zu Steenwyck, kleine Stadt in der Provinz Over-Yssel gegen 1540, starb am 23. April 1604. In dem einen seiner Werke: »*Bibliotheca ecclesiastica seu Commentar. sacr. de expositione et illustratione missalis et breviarii*« (Köln, 1599, in Fol., vier Bände) behandelt er im ersten Theile: »*De cantorum psaltarumque antiquitate et origine.*« 2) »*De antiqua cantu in ecclesio, de que psalmorum et hymnorum decantatione*«, und im vierten Theil: 1) »*Psalmodia Lucae Lossii*«. 2) »*De enchiridio cantionem Lutheri*«.

Schultz, Edwin, ist am 30. April 1827 zu Danzig, wo sein Vater als Organist und Musiklehrer lebte, geboren. Für die Handlung bestimmt, schlug er nach Beendigung seiner Lehrzeit doch die Künstlerlaufbahn ein. Der geschätzte Gesanglehrer Dr. Brandtstätter ertheilte ihm Gesangunterricht und bald war er ein gesuchter Concertsänger, der mit seiner wohlklingenden und gut geschulten Baritonstimme grosse Erfolge erzielte. 1851 ging er nach Berlin und wurde hier bald ein sehr geschätzter Gesanglehrer. Besonders ist er für Männergesang thätig, indem er die Leitung von Männergesangvereinen übernahm und eine Reihe trefflicher Männerchorlieder schrieb, mit denen er mehrfach Preise erwarb, so 1855, 1856, 1858 u. s. w. In neuerer Zeit hat er sich ein besonderes Verdienst um den Clavierunterricht erworben durch die Sammlung: »Meisterstücke aus den Werken klassischer Componisten«, op. 58 (Berlin, Carl Simon).

Schultze, Andreas Heinrich, geboren zu Braunschweig am 4. Febr. 1681, studirte unter Leitung des Cantor Bach Musik und Gesang. In Hildesheim, wo er das Gymnasium besucht hatte, erhielt er nach absolvirten Studien einen Platz als Organist an der Lambertus-Kirche. Er starb am 12. Octbr. 1742. Sechs Clavierconcerte (Hildesheim, 1730) sind von ihm bekannt.

Schultze, Christoph, geboren zu Sorau, lebte als Cantor in Delitzsch gegen die Mitte des 17. Jahrhunderts. Er gab heraus: »*Collegium musicum Delicii charitativum*, aus zehn geistlichen Leibsprüchlein mit fünf Stimmen, nebst einem Generalbass, auf Madrigalen Art gesetzt u. s. w.« (Leipzig, 1647, in 4°). »*Denarius musicus*, bestehend aus 1, 2 und 3 Concert-Stimmen, nebst beigefügten Symphonien und G.-B.« Melodien zu Benjamin Prätorius »Jauchzenden Libanon« (Leipzig, 1659 und 1668, in 8°).

Schultze, Johann, geboren zu Lüneburg, lebte als fürstlich braunschweigischer Organist in Danneberg. Es sind von seinen Arbeiten bekannt: »Vierzig newe auserlesene schöne Intraden und Galliarden mit vier Stimmen, beneben 7 chörigen Passametzen mit acht Stimmen« (Hamburg, 1617, in 4°). »Musikalischer Lustgarten, aus allerhand Motetten bestehend« (Lüneburg, 1622).

Schultze, Johann Christoph, Musikdirektor und Vorgeiger beim Orchester des Döbbelin'schen Theaters, später beim Nationaltheater in Berlin; geboren 1733, gehörte schon 1768 zur genannten Kapelle und starb am 22. Aug. 1813. Folgende seiner Arbeiten befinden sich in der königlichen Bibliothek zu Berlin: 1) »Drama *per musica*. Unterschiedene gründliche Nachrichten oder Einleitung, was eigentlich zur Musik gehöret und verlanget wird, aus einigen Schriften entlehnt, theils selbst verfertiget und in Kürze verfasst und mit einigen Compositionen als Beispiele« (Manuscript). 2) »Musikalische Magie *pour Clavecin*« (darunter ein vierstimmiger Chor, der auch rückwärts gespielt und gesungen werden kann, comp. di J. C. Schultesius). Auf dem Exemplar der königl. Bibliothek ist von Zelter eigenhändig vermerkt, dass Schultz, der ihn eine zeitlang im Violinspiel unterrichtet und sein Freund gewesen, Autor des Stückes sei. 3) »Wer wollte sich mit Grillen plagen« von Hölty, Ariette, ebenfalls so componirt, dass es auch vor und rückwärts gesungen und gespielt werden kann. 4) »Musikalische Belustigung oder Badinage«, enthält Menuett, eine Polonaise, Kosak, Steyrisch, Angloise und franz. Tanz (Berlin, Hummel, 1788), auch eine Art Kunststück. 5) »Musikalischer Luftballon für Clavier« (ebend. 1791).

Schultze, Johann Nicolaus Wilhelm, geboren zu Rostock, hielt daselbst 1728 eine Disputation, die er unter dem folgenden Titel in den Druck gab: »*De usu musices in ecclesia christiana*« (Rostochii, typis Nicolai Schwiegerovii, in 4°, 133 Seiten). Behandelt die Musik im Allgemeinen als Kunst und Wissenschaft, die Musik des alten und die Musik im neuen Testament.

Schultze, O. K. F. W., Musiklehrer zu Prenzlau, gab heraus: »Theoretisch-praktische Gesangschule mit 30 den Gesangregeln entsprechenden Canons, besonders für Gymnasien und Bürgerschulen« (Berlin, Bechtold, 1831, in 4°). »Darstellung einer leichten Methode des Pianoforte« (Prenzlau, 1839, in 8°).

Schulz, Adolf, königl. Kammermusikus der Opernkapelle in Berlin, ist daselbst am 7. Juli 1817 geboren. Er erhielt von C. Böhmer und Neidthard Musikunterricht, besuchte dann die königl. Akademie und ward 1846 als Kammermusikus angestellt. Die Tragödie »Hypolitos« von Euripides wurde am 28. April 1851 im Schauspielhause zu Berlin mit den Chören von Sch. aufgeführt. Eine Sinfonie für Orchester brachte die königl. Kapelle in einem ihrer Abonnements-Concerte zur Aufführung. Bei Schlesinger erschien eine Claviersonate.

Schulz, August, geboren am 15. Juni 1837 zu Braunschweig, ward durch den Musikdirektor Zinkeisen zu einem trefflichen Violinspieler gebildet und wurde 1855 herzogl. braunschweigischer Kammermusiker. Auf Kosten der Intendanz des Braunschweiger Hoftheaters ging er dann nach Hannover, um

sich unter der Leitung Joachim's, damals Concertmeister in Hannover, noch weiter auszubilden. Er wurde später Concertmeister in Lippe-Detmold und ging dann in gleicher Eigenschaft und als Sinfoniedirektor nach Braunschweig zurück. Weiteren Kreisen hat er sich durch mehrere Männergesänge bekannt gemacht.

Schulz, Carl, Professor des Seminars zu Kloster Neuenzelle, später Gymnasial-Rector in Fürstenwalde. Er veröffentlichte: »Leitfaden bei der Gesanglehre nach der Elementarmethode u. s. w.« (Züllichau, Darnemann, 1812, in 8°, 36 S.; zweite Aufl. 1815, dritte 1825). Als Supplement dieser Arbeit: »Schulgesangbuch« (Züllichau, Darnemann, 1816, in 8°; zweite Aufl. 1819).

Schulz, Ferdinand, ist am 21. Octbr. 1821 zu Cossar bei Crossen, wo sein Vater Lehrer und Organist war, geboren. Von ihm erhielt er auch den ersten Unterricht in der Musik. Als er dann nach Züllichau ging, um das dortige Gymnasium zu absolviren, wurden Moritz Köhler und Musik-Direktor Gäbler seine Lehrer in der Musik. 1841 ging er nach Berlin und genoss hier den Unterricht von Grell, A. W. Bach und Killitschgy. 1843 trat er in den Domchor; ausserdem ist er namentlich als Förderer des Männergesanges und als Gesanglehrer erfolgreich thätig. Von seinen Compositionen sind besonders mehrere Werke für die Kirche hervorragend. Ausserdem veröffentlichte er Lieder für eine Stimme mit Pianofortebegleitung und für Männerstimmen und eine Reihe Clavierstücke.

Schulz, Johann Abraham Peter, bedeutend als Lieder-Componist, wurde am 31. März 1747 zu Lüneburg geboren. Sein Lebenslauf ist nach seinen eigenen Aufzeichnungen ungefähr folgender: Sein Vater, Bäckermeister in Lüneburg, liess den Sohn, da er ihn zum Prediger bestimmte, die dortige lateinische Stadtschule besuchen. Mit dieser war auch eine Singeschule behufs der Kirchenmusiken verbunden, aus welcher für diejenigen Schüler, welche sich im Singen besonders auszeichneten, gewisse Benefizien flossen. Sch., der eine schöne Stimme besass, brachte es bald dahin, als Solodiskantist dieselben zu geniessen, und da ihm ausser der schönen Stimme auch die Neigung zur Musik angeboren war, so liess er es auch an Eifer nicht fehlen und konnte bald alles vom Blatt singen. Er wurde sogar bald auch in den Concerten der dortigen Liebhaber eine Hauptperson, denn auch als Instrumentalist konnte er sich nach einiger Zeit betheiligen, nachdem auf sein Bitten der Vater ihm Unterricht im Clavier-, Violin- und Flötenspiel ertheilen liess, welcher zwar ohne dessen Verschulden nicht sonderlich erfolgreich war. Sch. Hang zur Musik wurde immer grösser, und obwohl er noch in seinem 15. Jahre die lateinische Schule besuchte, um nach seines Vaters Meinung Prediger zu werden, so stand es doch in seinem Innern bereits fest, ganz der Tonkunst sich zu weihen. Vom zwölften Jahre an hatte er bei einem dortigen geschickten Organisten, Schmügel, einem Schüler Telemann's, Unterricht in der Kunst des Satzes erhalten, dies aber machte seine Begierde, nach dieser Seite hin noch mehr zu lernen und zu leisten, nur noch brennender. Er war durch Schmügel auch im Orgelspiel ziemlich schnell vorwärts gekommen, so dass er bald des Sonntags beim Gottesdienst seinen Lehrer vertreten konnte. Hierdurch war sein Vater, der ein fleissiger Kirchgänger war und ihn hörte, in so fern beschwichtigt um die Zukunft des Sohnes, als er sich damit tröstete, dass ein guter Organist zu werden, ihm doch auf jeden Fall übrig bliebe, denn die unüberwindliche Neigung, die Musik zum Berufe zu erwählen, war ihm endlich doch klar geworden. Schulz schrieb nun heimlich an Bach in Berlin und befragte ihn um einige Lehrsätze, und erhielt von demselben auch ausführliche und wie er selbst sagt, herablassende Antwort. Diese brachte ihn vor Freude ganz ausser sich, und Tag und Nacht verfolgte ihn der Gedanke, wie er nach Berlin kommen könne. Auch dieser Wunsch sollte realisirt werden, er kam nach Berlin, und erhielt dort von Graun die Erlaubniss, ihm seine Ausarbeitungen ab und zu zur Durchsicht vorlegen zu dürfen. Dies genügte ihm aber nicht, er wollte förm-

lichen Unterricht haben und wendete sich, da er diesen von Graun nicht erhalten konnte, abermals an Bach, dem er ein fugirtes Trio für zwei Violinen und Bass vorlegte, und auf dessen Empfehlung kam er in den Unterricht Kirnberger's. Dieser fing nun, trotz der schönen Motetten und Präludien, die Schulz bereits componirt hatte, ganz wieder von vorn an, untersagte ihm vorläufig das Chor- und Kirchensingen und nahm ihn bald darauf ganz in sein Haus, wo er nicht nur als Lehrer, sondern auch sonst väterlich für ihn sorgte. Nachdem er drei Jahre emsig und mit grösster Strenge studirt hatte, denn Kirnberger, der der Praxis vollständig abgewendete Theoretiker, gestattete ihm nicht einmal Concertaufführungen zu besuchen, entliess ihn derselbe aus seiner Schule, indem er ihn einer polnischen Fürstin Sapieha, Woiwodin von Smolensk empfahl, die Sch. vier Jahre auf ihren Reisen begleitete, und an Ort und Stelle im Clavierspiel unterrichtete.

1772 trat er zu einem Verwandten dieser Dame, einem Unterfeldherrn von Litthauen, Woywod von Plock, in Dienst. Dieser hatte einen glänzenden Hofstaat, hielt eine ansehnliche Kapelle, spielte selbst gut Violine und gab wöchentlich zwei Concerte, wobei Sch. zu accompagniren hatte. Dies war ihm aber keine genügende Thätigkeit, deshalb verliess er nach sechs Monaten diese Stellung und suchte seinen Lehrer Kirnberger wieder auf, der ihn mit offenen Armen empfing. In Berlin war er nun bald ein so gesuchter Musiklehrer, und kam, wie er selbst sagt, so ins Stundengeben hinein, dass er froh war, als das königl. französische Theater errichtet wurde und er daselbst als Musikdirektor angestellt wurde. Inzwischen war er durch Kirnberger mit Sulzer, der damals seine »Theorie der schönen Künste« herausgab, bekannt geworden, und lieferte in der Folge für dies Werk die musikalischen Aufsätze vom Buchstaben »S« an. Sch. schreibt hierüber, dass er in diese Arbeit hinein gezogen, eigentlich nur das Material liefern sollte, welches Sulzer selbst verarbeiten wollte. Dieser war mit seinem ganzen Werke bis auf die musikalischen Artikel fertig, als zunehmende Kränklichkeit ihn veranlasste, die betreffenden Artikel Kirnberger zu übergeben, der sie wieder Sch. übertrug, welcher sich im Grunde die erforderlichen Kräfte zu solcher Arbeit, wenigstens für damals noch nicht, zuschrieb, womit er auch das Urtheil über Pergolesi's *Stabat mater* entschuldigt, welches in reiferen Jahren anders ausgefallen sein würde.

Nachdem Sch. zwei Jahre als Kapellmeister am Theater thätig gewesen, wurde beim Beginn des bairischen Krieges das ganze Personal desselben verabschiedet. In dieser Zeit wurde bei der damaligen Kronprinzessin ein Privattheater eingerichtet, worin sie selbst mit lauter Damen kleine und später grössere französische Operetten unter Schulz's Leitung einstudirte und aufführte. Nach Beendigung des Krieges wurden diese Uebungen auch in Potsdam fortgesetzt und Sch. musste zu diesem Zwecke wöchentlich drei Tage daselbst zubringen. Der Prinz Heinrich, Bruder des Königs, der einige dieser Vorstellungen in Berlin mit angesehen hatte, engagirte Sch. hierauf für sein französisches Theater in Rheinsberg als Kapellmeister. In dies Amt trat Sch. am 1. April 1780 und verblieb sieben Jahre darin. Die Kapelle dieses Theaters galt für eine der vorzüglichsten ihrer Zeit. Sch. brachte Gluck'sche, Piccini'sche, Sacchini'sche und eine Menge der besten französischen Opern aufs Theater. Ausser einer Anzahl Gelegenheitsmusiken gelangten hier von eigner Arbeit zur Aufführung: »*La fée Urgèle*«, »*Aline, Reine de Golconde*«. Die Chöre zur »Athalia«, die erste Musik, welche in Deutschland zu dieser Tragödie geschrieben wurde, wollte Sch. der Prinzessin Amalia dediciren, was diese aber in unzarter und im Urtheil ungerechtfertigter Art ablehnte. Diese Musik ward durch eine Uebersetzung des Textes von Professor Cramer in Kopenhagen bekannt und verschaffte ihm den Ruf als Kapellmeister des Königs mit 2000 Thlr. Gehalt, welchem er Folge gab. Er fühlte sich während seines achtjährigen Aufenthalts in Kopenhagen nach allen Seiten hin befriedigt und glücklich, so dass er ihn in seinen Aufzeichnungen als unvergesslich bezeichnet. Er begründete

hier eine Wittwenkasse für das dortige Orchester und schrieb ausser anderen eine Anzahl Compositionen über dänische Worte.

Bei den Trauerfeierlichkeiten der Erbprinzessin, die im December 1794 stattfanden, zog sich Sch. eine nachhaltige Erkältung zu, so dass er genöthigt wurde, seine Entlassung nachzusuchen, da der Arzt ihm anrieth, ein milderes Klima zu wählen. Da in Südfrankreich, welches ihm angerathen worden war, Unruhen herrschten, beabsichtigte er nach Portugal zu gehen. Unter den Beweisen herzlichster Anhänglichkeit seiner Kapelle, die sich erbot, falls er bleiben könne, die Proben in seiner Wohnung zu halten, damit er vor Erkältung geschützt sei, verliess er am 29. Septbr. 1795 in Gesellschaft des dänischen Gesandten in Portugal, Kammerherr von Warnstedt, Dänemark. Von Hamburg, wo sie unter Segel gingen, wurden sie von widrigen Winden nach Norwegen getrieben, und mussten am 31. Octbr. unweit der Stadt Arendahl vor Anker legen, und da das leck gewordene Schiff erst ausgebessert werden musste, war der des milden Klimas Bedürftige genöthigt, den strengsten Theil des Winters im hohen Norden zuzubringen. Im Februar war das Schiff erst segelfertig und da das Schwerste des Winters überstanden war, entschloss sich Sch. nun, seine Reise aufzugeben und mit einem andern Schiff nach Hamburg zurückzukehren, um mit seiner Frau und seinem zweijährigen Kinde (spätern Frau Wilhelmine Betzien) wieder zusammenzutreffen. Dies geschah in Lüneburg. Den Winter verlebten sie in Berlin, den nächsten Sommer in Rheinsberg, wo er am 8. November seine Frau durch den Tod verlor, welcher Verlust bei seiner selbst leidenden Verfassung ihm doppelt fühlbar war. Dennoch glaubte er zum Dienst der Kunst noch einmal zu gesunden, was ihm aber nicht beschieden war. Er kränkelte fort, bis er am 10. Juni 1800 zu Schwedt, wo er sich bei einem Arzt in eine Kur gegeben hatte, starb, Freunde unter den Besten hinterlassend.

Schulz wurde mit seinen Liedern namentlich hochbedeutsam für die Entwickelung des volksthümlichen Liedes, das Ende des vorigen Jahrhunderts von hervorragenden Dichtern und Tonkünstlern gepflegt wurde und als Vorfrühling des Liederfrühling zu betrachten ist, der bald darauf in Deutschland hereinbrach. Schulz's »Lieder im Volkston«, die 1785 erschienen, sind das unstreitig bedeutsamste Produkt der ganzen Richtung und haben zahlreiche Nachahmer gefunden. Einzelne seiner Lieder haben sich noch bis heute erhalten, wie: »Seht den Himmel, wie heiter«, »Süsse heilige Natur«, »Herr Bacchus ist ein braver Mann«. Von seinen Compositionen sind zu nennen: Kirchenmusik: Cantate zum Geburtstage Friedrich II. »Vater, bester Vater« (Autogr. königl. Bibliothek). *Hed ningemes Frelse av Ewald. Orat. sati Musik*, »Maria und Johannes« (Autogr. königl. Bibliothek). Ein Exemplar dieses Werkes an seinen Schüler Kunze in Chifferschrift in der königl. Bibliothek unter dem Titel: »*Partituri Chiffres af Maria oy Johannes* u. s. w.«, Erklärung der Chiffreschrift (Kiobnhavn. Trykt og forlagt af Sönnigsen, 1789). »*Hymne af Edward Storm: Gud du es stor*«, 1792 componirt. »*Lovsang af Prof. Baggesen*«. »*Vi love dig Gud*«, in *C-dur*, Friedenshymne auf Christian VI. von Dänemark (Kiobnhavn, Sönningen). »*Hymne ved Thaarup*«, übersetzt von Voss »Gott Jehovah sei gepreist« (ebend. 1793; neue Auflage Altona, Havens, 1798). »*Christi Död*«, Ordene av Prof. Baggesen. »*Frel sereas sidste Stund*« (»Die letzte Stunde des Erlösers«, Pas.-Orat.). »Hymne von Claus Friemann u. s. w.« Trauer-Cantate für die Beisetzung der Erbprinzessin, 1794 in Roscold aufgeführt. Grosse Cantate auf die Vermählung des Erbprinzen von Dänemark. Trauer-Cantate auf den Hintritt des G. R. S. »*Te deum laudamus*« von Thaarup (Kopenhagen, 1792). Ferner eine Anzahl vierstimmiger Gesänge für die Fastenzeit und den Charfreitag, als: »Siehe Jesum Christum«, »Das Grab zerbricht«, »Erhöhet die prächtigen Pforten«, »In seinem schimmernden Gewand«, »Sei gnädig mir nach deiner Güte«, »Triumph ihm«, »Preis ihm, er schuf«, »Mein Leben steht in Gottes Hand«, »Trockne deines Jammers Thränen«, »Der Sämann säet«,

»Meine Seele lobsinget«, »Allwissender du kennst das Herz«, »Ach Gott wie mancher von den Tagen«, »Der Herr ist gut«, »Vor dir o Ewiger«, für vier Solostimmen und Chor. Opern: »Clarisse oder das unbekannte Dienstmädchen« (Döbbelin'sches Theater, 1775). »*Aline Reine de Golconde*«. »Minona oder die drei Angelsachsen«, Melodrama. »*Le barbier de Seville*«. »*La fée Urgèle*«. »*Höst-gildet*« (Erntefest), Singspiel in 1 Akt. »*Intoged*« (der Einzug), Oper in 2 Akten. »*Peters Bryllup*« (Peters Hochzeit). »Das Opfer der Nymphen« (in Kopenhagen dänisch aufgeführt). Musik zu »Athalia« von Racine, Entreacts und Chöre, Partitur (Leipzig, Breitkopf & Härtel). Ein Oelbildniss, wonach die vorhandenen Stiche angefertigt scheinen, befindet sich in der musikalischen Abtheilung der königl. Bibliothek in Berlin. Es soll jedoch nicht ähnlich sein.

Schulz, Johann Friedrich, ausgezeichneter Orgelbauer, geboren in Milbitz in Thüringen am 27. Jan. 1793, Sohn des ebenfalls geschickten Orgelbauers Johann Andreas Schulz, welcher in Thüringen eine grosse Anzahl von Orgeln gebaut hat. Sch. lebte in Mühlhausen. Sein erstes selbständiges Werk war eine Orgel in Horba bei Milbitz. 1820 wurde er mit der gänzlichen Umarbeitung der Orgel in Mühlhausen beauftragt, eines grossen Werkes von drei Clavieren und 36 Stimmen, welche Arbeit er sehr gelungen durchführte. Die Zahl der Werke, die er verfertigte, ist beträchtlich, auch verschafften sie ihm die Anerkennung aller Sachverständigen, vornehmlich des Professor Töpfer in Weimar. Sch. verlegte 1826 seine Werkstätte nach Paulinenzell, ging aber 1833 nach Mühlhausen zurück.

Schulz, Johann Philipp Christian, ist zu Langensalza in Thüringen am 1. Septbr. 1773 geboren, kam 10 Jahre alt nach Leipzig auf die Thomasschule und besuchte nachdem die Universität daselbst. Nach vollendeten Studien wandte er sich mit Eifer ganz der Musik zu und nahm erst bei Engler, dann bei Schicht Unterrichtsstunden. Im J. 1800 componirte er für die Seconda'sche Truppe in Leipzig Ouverturen, Märsche, Chöre, Arien und Tänze, dirigirte auch das Orchester derselben. 1810 wurde er Direktor der Wochenconcerte. Er starb in Leipzig am 30. Jan. 1827. Gedruckt sind: Ouverture zu »Faust« für grosses Orchester (Leipzig, Hofmeister). Idem »Die Jungfrau von Orleans« (Leipzig, Peters). »*Domine Salvum fac regem*« für vier Stimmen und Blasinstrumente (Leipzig, Breitkopf & Härtel). Bei diesen Verlegern und bei Peters und Hofmeister in Leipzig erschienen ferner eine Anzahl von Instrumental- und Gesangscompositionen.

Schulz, Rath des Königs von Preussen in den ersten Jahren des 19. Jahrhunderts, veröffentlichte ohne Namensnennung ein Schriftchen über die musikalischen Abhandlungen des Philodemus, in den in Herculanum aufgefundenen Papyrusrollen: »*Auspicia voci protectoratus Acad. Jenensis*, 1795. *Propos. in Philodemi περί μουσικῆς lib. IV animadvers*« (Jena, 1795, in 4°, acht Blätter).

Schulz-Beuthen, Heinrich, ist am 19. Juni 1838 in Beuthen in Oberschlesien geboren; verfolgte Anfangs die wissenschaftliche Laufbahn, dabei aber eifrig Musik studirend. Der Erfolg seiner Operette »Fridolin«, die in Breslau bei Gelegenheit eines Universitätsfestes zur Aufführung gelangte, veranlasste ihn, sich ganz der Musik zu widmen. Er ging in seinem 24. Lebensjahre nach Leipzig, um im Conservatorium dort noch Studien zu machen, die er dann bei Professor C. Riedel fortsetzte, auf dessen Empfehlung sich Liszt seiner annahm, der veranlasste, dass in Weimar beim Beethovenfest ein Psalm von ihm aufgeführt wurde. Gegenwärtig lebt Schulz-Beuthen in Zürich. Gedruckt sind von seinen Compositionen: Kirchenmusik für Chor und Orchester, Männerchöre, Lieder, Stücke für Pianoforte und eine Kindersinfonie. Sein »*Indian corn-danse*« wurde bei der Weltausstellung zu Philadelphia neben dem Festmarsch von Wagner oftmals mit Beifall ausgeführt.

Schulz-Schwerin, Carl, grossherzogl. mecklenburgischer Hofpianist, z. Z. Lehrer der ersten Clavierklasse am Conservatorium zu Stettin, wurde 1845 zu Schwerin geboren und absolvirte seine musikalischen Studien von 1862 bis

1865 auf dem Stern'schen Conservatorium zu Berlin. Nach Beendigung derselben hielt er sich grösstentheils daselbst auf, war schaffend und ausübend, auch schriftstellerisch an dem künstlerischen Theil der »Spener'schen Zeitung« thätig, begab sich im Sommer 1871 nach Südrussland, von wo er nach zwei Jahren zurückkehrte und seine jetzige Stellung annahm. Von seinen Compositionen wurden drei Concertouverturen von verschiedenen Concertinstituten gebracht, die im Druck erschienene Tasso-Ouverture u. a. auch in Leipzig. Ausser dem zuletzt genannten Werke erschienen bis jetzt: *Sanctus*, *Osanna* und *Benedictus* für gemischten Chor und Solostimmen, zwei grosse Märsche, Clavierstücke, eine Ballade und drei Uebertragungen für Orchester, von welchen die älteste von Mendelssohn's *Rondo capriccioso* bereits weitere Verbreitung fand, die beiden anderen von Bach's *D-moll-Gavotte* und Weber's *Memento capriccioso* erst vor Kurzem veröffentlicht wurden.

Schulze, Adolph, geboren am 13. April 1835 zu Mannhagen bei Mölln, widmete sich dem Schulfache und lebte in Hamburg als Elementarlehrer, bis er den seltsamen Entschluss fasste, mit seinen geringen Stimmmitteln als Sänger glänzen zu wollen. Er gab seine Lehrerstelle auf, und ging nach London, um den Unterricht Garcias zu geniessen. Einen Namen hat er sich nur durch die unglaubliche Kühnheit gemacht, mit der er sich trotz der Unzulänglichkeit seiner Kenntnisse und Fertigkeiten vom Direktor der königl. Hochschule in Berlin, Joseph Joachim zum Dirigenten der Gesangsklasse dieser Anstalt und zum Senats-Mitglied der königl. Akademie der Künste machen liess.

Schulze, Josephine, geborne Killitschgy, königl. Hof-Opernsängerin zu Berlin, geboren zu Wien um 1790, verdankte Salieri daselbst ihre Ausbildung. Sie war im Besitze einer grossen und metallreichen Stimme, die sie, wie man ihr nachsagt, vortrefflich zu mässigen verstand, so dass sie getragene Stellen und Passagen sehr zart und schön, *mezza voce*, vortragen, dann aber, wo es galt, mit voller Stimme selbst durch das *Forte* des Orchesters dringen konnte. Sie ward 1810 in Breslau und 1812, nachdem sie sich 1811 mit dem Justizrath Schulze verheiratet hatte, in Berlin bei der Hofbühne engagirt und debutirte daselbst am 6. Mai desselben Jahres als Julia in der »Vestalin«. Sie nahm nun noch Gelegenheit Righini's Unterricht zu geniessen, und leistete in hochdramatischen und Coloraturpartien Ausgezeichnetes. 1831 wurde sie auf ihren Wunsch pensionirt. Ihre Hauptpartien waren: Elvire, 25 Mal, Donna Anna (Don Juan), 43 Mal, Fidelio, Isabella (Lilla), Gräfin Armand (Wasserträger), Stratonika, Pamina (Zauberflöte), Vestalin, Myrrha (Opferfest), Gräfin (Joconde), Giulietta (Romeo und Julia), Sargines Sohn (Sarg.), Tancred, Königin der Nacht (Zauberflöte), Constanze (Belm. u. Const.), Emmeline (Schweizerfamilie), Gräfin (Figaro), Agathe (Freischütz), Arsaces (Semiramis), Selena (Dido), Furie des Hasses (Eglantine), Euryanthe und viele andere. Ihr Bildniss findet man in Küstners Album. Ihre Tochter:

Schulze, Hedwig, geboren 1815 zu Berlin, erhielt von ihr selbst, später von Stümer Unterricht im Gesange. 1836 trat sie in die Singakademie, in deren Aufführungen sie eine sehr beliebte Sängerin war. 1839 wurde sie bei der königl. Bühne engagirt, die sie 1843 verliess, um ein Engagement als erste Sängerin in Breslau anzunehmen. Sie starb am 5. Juli 1845 zu Berlin. Ihr Bild ist in Küstner's Album zu finden.

Schumann, Gustav, ebenso ausgezeichnet als Clavierspieler, wie als Componist, ist zu Holdenstedt am 15. März 1815 geboren und lebt seit einer Reihe von Jahren als einer der gesuchtesten Lehrer in Berlin. Als Clavierspieler ist er besonders im Vortrage der Werke von Chopin und Robert Schumann unübertrefflich. Mit einer durchaus vollendet durchgebildeten Technik verbindet er eine poesievolle Weise des Vortrags. Nicht weniger anziehend und geistvoll, wie sein Spiel, sind seine Claviercompositionen, deren er eine ganze Reihe bei verschiedenen namentlich Berliner Verlegern veröffentlichte.

Schumann, Robert, ist am 8. Juni 1810, Abends 1/2 10 Uhr, in Zwickau

geboren. Sein Vater, ein Mann voll Energie und Umsicht, der die seiner Zeit wohl renommirte Buchhandlung »Gebrüder Schumann« begründete, begünstigte die früh sich offenbarende Neigung des Sohnes zur Musik und obgleich er selbst nicht im Stande war, diese in geregelte Bahnen zu leiten, so sorgte er doch dafür, sie zu nähren und zu unterstützen. Als Robert in die Quarta des Gymnasiums seiner Vaterstadt aufgenommen wurde (1820), kam auch etwas mehr Plan in die Musikstudien und bald gewannen die musikalischen Abendunterhaltungen am Gymnasium an ihm eine bedeutende Stütze. Der Vater erkannte jetzt schon den eigentlichen Beruf des Sohnes, und trotz des energischen Widerstandes der Mutter fasste er den Entschluss, ihn für die Musik erziehen zu lassen. Er wandte sich deshalb an Carl Maria von Weber in Dresden und dieser soll auch durchaus nicht abgeneigt gewesen sein, die Ausbildung des Knaben zu übernehmen, doch kam dieser Plan nicht zur Ausführung und der Vater erklärte sich schliesslich damit einverstanden, dass Robert Jurist werden sollte. Nach dem am 10. Aug. 1826 erfolgten Tode des Vaters war wenig Aussicht zu einer Aenderung dieser Entschliessung vorhanden; Sch. bezog 1828 die Universität Leipzig, um Jura zu studiren; aber wohl kaum ein Ort war mehr geeignet, ihn der Jurisprudenz untreu zu machen, als gerade Leipzig mit seinem regen musikalischen Leben. Nur zu bald wurde Sch. denn auch hier von der geliebten Kunst so vollständig umstrickt, dass er der Juristerei immer mehr sich abwandte und was noch von Widerstandsfähigkeit in ihm vorhanden war, das schwand in Heidelberg, wohin er sich 1829 wandte, um hier seine jurisistischen Studien zu beenden. Nachdem das dafür bestimmte Jahr zu Ende war (Ostern 1830), entschloss er sich endlich die Jurisprudenz aufzugeben und sich ganz der Musik zuzuwenden. Nach schwerem Kampf gab die Mutter hierzu ihre Einwilligung und im Herbst 1830 traf Sch. wieder in Leipzig ein, um unter der Leitung von Friedrich Wieck, bei dem er schon früher einigen Unterricht genossen hatte, sich zum Musiker auszubilden. Er verfolgte zunächst das Studium des Clavierspiels und mit solcher Energie, dass er sich eine Lähmung des einen Fingers der rechten Hand zuzog; von da an (im Herbst 1831) begann er erst energischere Compositionsstudien unter der Leitung von Heinrich Dorn, der in jener Zeit als Kapellmeister am Stadttheater fungirte. Bis dahin hatte er schon eine Reihe von Compositionen geschrieben, von denen er einzelne später mit veröffentlichte.

Mehr indess als alle Unterweisung förderte ihn das Studium der Meisterwerke, dem er sich immer energischer hingab. Anlage und specielle Neigung führten ihn früh auf die Seite jener Opposition, die sich in den dreissiger Jahren unseres Jahrhunderts gegen allen todten Schematismus in Leben und Kunst erhob und bald drängte es ihn, dem neuen Standpunkt, den er mit einigen Freunden in der Kunst einnahm, auch ein Organ zu wissenschaftlicher Begründung zu schaffen, er gründete deshalb 1834 die »Neue Zeitschrift für Musik«, die bald einen bedeutenden Einfluss gewann und den neuen Ideen zu rascher Verbreitung verhalf. Langsamer gewannen Schumann's Compositionen Eingang in weiteren Kreisen. Sie sind so eigenthümlicher Art, so abweichend von der bisher gewohnten Weise, dass man sie mit Recht »oppositionell« bezeichnen kann, um so mehr, als einzelne wirklich Opposition machen sollten. Wie Schumann's ganze Individualität, so waren auch diese ersten Compositionen gegen das blosse Musikmachen gerichtet. Er erwärmte seine Phantasie an poetischen Vorgängen, denen er dann musikalische Gestaltung in seinen Tonsätzen gab, oder diese sind Huldigungen an geliebte und verehrte Personen. Zu den letzteren gehören schon die »Variationen über den Namen Abegg«, op. 1; »Die Intermezzi«, op. 4; »Die Impromtu«, op. 5; zu jenen der »Carneval«, op. 9; »Die Davidsbündlertänze«, op. 6; »Die Kinderscenen«, op. 15; »Die Kreisleriana«, op. 16; »Die Humoreske«, op. 20; »Die Novelletten«, op. 21; »Der Faschingsschwank«, op. 26; mit denen der jugendliche Meister seiner Individualität, die er selbst als »Florestan« und »Eusebius« objektivirte, Ausdruck

gab und bereits die ersten monumentalen Werke der neuen Richtung geschaffen hatte. Um diese indess auch den höchsten und weitesten Instrumentalformen zu vermitteln, bedurfte er noch jener sichern formellen, zunächst im Kleinen gestaltenden und gliedernden Technik, die er sich auf dem Gebiete des Liedes erwarb, dem er sich zuwandte, nachdem er instrumental bereits auf einem ersten Höhenpunkte seiner Entwickelung angelangt war. An den letzten Werken dieser Periode hatte schon der Kampf um seine Clara (die Tochter seines ehemaligen Lehrers Wieck, die geniale Pianistin) Antheil. Die Herzen hatten sich längst gefunden und schon 1837 hatte Sch. um die Hand der Geliebten angehalten, war aber vom Vater abschläglich beschieden worden, zumeist, weil diesem die socialen Bedingungen für das Glück der Ehe noch nicht erfüllt erschienen. Sch. war deshalb auch mit Eifer darauf bedacht, sich eine mehr gesicherte Existenz zu gründen; er fasste zunächst den Plan, mit der Zeitung nach Wien überzusiedeln; ein längerer Aufenthalt daselbst hatte indess keinen Erfolg. Sch. kehrte im April 1839 nach Leipzig zurück und begann hier sich ernstlich und eifrig häuslich einzurichten. Er erwarb von der Universität Jena die philosophische Doktorwürde und trotz des immer noch ungebrochenen Widerstandes seitens des Vaters wurde er am 12. Septbr. 1840 in der Kirche zu Schönefeld mit Clara durch Priesterhand verbunden. Dem neuen reichen Liebeleben, das ihm dieser Bund brachte, verdanken eine Reihe seiner unvergänglichsten Schöpfungen ihre Entstehung.

Schon das erste Liederheft, op. 24: »Liederkreis von Heinrich Heine«, enthält Lieder, mit denen er sich in die Reihe der ersten Meister des Liedes stellte, wie: »Schöne Wiege meiner Leiden«, »Morgens steh ich auf und frage«, »Mit Myrthen und Rosen« und op. 25 neben dem heissester Leidenschaft vollen: »Du meine Seele, du mein Herz«, das wunderliebliche: »Es grünet ein Nussbaum« oder »Du bist wie eine Blume«. Mit diesen Liedern schon hatte er jenen eigenthümlichen Stil gewonnen, mit dem er die Heine'sche Lyrik in so tief ergreifender Wahrheit musikalisch umdichtete und der Liedercyklus, op. 48 (Dichterliebe), zeigt ihn in höchster Vollendung. Mit derselben Treue aber versenkte er sich auch in andere Dichterindividualitäten, wie: Justinus Kerner (Liederreihe, op. 35), Friedrich Rückert (Liebesfrühling, op. 37), Joseph Freiherr von Eichendorff (Liederkreis, op. 39), Chammisso (Frauenliebe und Leben, op. 42), Robert Burns, Robert Reinick, Emanuel Geibel, Eduard Möricke u. A.*) An diesen Liedern festigte er zugleich formell den ihm eigenthümlichen Stil, so dass er nunmehr auch mit durchgreifendem Erfolg den neuen romantischen Inhalt den grösseren Instrumentalformen vermitteln konnte. Jene kleineren Instrumentalformen der ersten Periode waren direkt durch diesen erzeugt und als Schumann ihn auch der Sonate vermitteln wollte (op. 11, 14 und 22), gelang ihm das nur auf Kosten der Form. Erst mit der Sinfonie in *B-dur* (op. 38), die im Jahre 1841 entstand, trat der neue Inhalt auch in den grossen Instrumentalformen in die Erscheinung und er erzeugte in dem Meister noch eine Reihe ähnlicher Werke von gleicher Vollendung, wie die in *C-dur* (1845 und 1846, op. 61), in *Es-dur* (op. 97, 1850) und in *D-moll* (1842 und 1851); die herrlichen Streichquartette, op. 41, das Pianoforte-Quartett, op. 47 und das Pianoforte-Quintett, op. 44, die Sonaten für Pianoforte und Violine, op. 105 und 121, die Trios für Pianoforte, Violine und Violoncello, op. 63, 80 und 110, das herrliche Concert für Pianoforte und Orchester, op. 51 und das nicht minder wundervolle für Violoncello und Orchester, op. 129. Endlich erfüllte er auch die dramatischen Formen mit dem neuen Geiste echter Romantik. Sein Oratorium: »Das Paradies und die Peri«, op. 50, das im Jahre 1843 ent-

*) Den speciellen Nachweis siehe in Reissmann: „Robert Schumann, sein Leben und seine Werke", 2. Auflage (Berlin, J. Guttentag).

stand, darf man nach dieser Seite als das höchste Produkt der ganzen Richtung bezeichnen, und dass Schumann auch in seiner Oper »Genoveva« ein durchaus lebensfähiges Bühnenwerk geschaffen hat, das beweist der anhaltende Beifall, den es jetzt überall gewinnt, wo es mit hingebender Sorgfalt inscenirt wird. Ein Werk dieser Gattung von monumentaler Bedeutung ist noch die Musik zu Byron's »Manfred«. Die Musik zu »Faust« enthält noch wundervolle Partien eben so wie: »Der Rose Pilgerfahrt« und die Balladen für Solo, Chor und Orchester, aber es fehlt ihnen jene einheitliche Gestaltung, welche die monumentale Bedeutung verleiht. Mit jenen Werken hatte der Meister nicht nur die Romantik vollständig und ganz in die Erscheinung treten lassen, sondern er hat mit ihnen zugleich den Kunstschatz der Nation mit einer Reihe der höchsten Kleinodien bereichert für alle Zeiten.

Aus dem Leben des Meisters ist nur noch wenig nachzutragen. 1843 war er als Lehrer an dem neu errichteten Conservatorium in Leipzig mit eingetreten. Das Jahr darauf siedelte er nach Dresden über; er schuf sich hier eine praktische Thätigkeit durch Gründung eines Gesangvereins. Mehrfache Kunstreisen, die er mit seiner Gattin unternahm, brachten dem edlen Künstlerpaar Erfolge aller Art; aber leider sollte er sich ihrer nicht mehr lange zu erfreuen haben. Gegen Ende 1850 erhielt er den Ruf als städtischer Kapellmeister nach Düsseldorf und am 24. Octbr. 1850 trat er diese Stelle an. Er befand sich in ihr Anfangs recht behaglich und entwickelte eine rege Thätigkeit; allein nur zu bald traten Misshelligkeiten ein, die bereits im Herbst des Jahres 1853 den Verwaltungsrath des Düsseldorfer Musikvereins veranlassten, den Meister plötzlich seiner Funktionen als städtischen Musikdirektor zu entheben. Auf einer Reise, welche er im November mit seiner Frau nach den Niederlanden unternahm, hatte er noch die grosse Freude zu sehen, wie seine Musik dort beinahe noch heimischer geworden war, wie im Vaterlande. Es sollten dies die letzten ungewöhnlichen Freuden sein, die er genoss; wenige Monate darauf trat jenes schreckliche Ereigniss ein, das ihn seiner Familie und seiner Kunst für immer entzog. Am 27. Febr. 1854 entfernte er sich aus dem engen Kreise der Familie und der anwesenden Freunde und suchte in den Wellen des Rheins seinem Dasein ein Ende zu machen. Er wurde zwar gerettet, aber in einem Zustande, der seine Ueberführung nach einer Heilanstalt nothwendig machte. Er fand in der Krankenheilanstalt des Dr. Richarz in Endenich bei Bonn Aufnahme und hier verschied er in den Armen seiner Gattin am 29. Juli 1856 und wurde am 31. Juli in Bonn unter der Theilnahme zahlreicher Freunde beerdigt.

Des Meisters unvergängliche Bedeutung für die Entwickelung unserer Kunst ist schon in dem Artikel Romantik dargelegt worden. Was diese neue Welt an künstlerischen Darstellungsobjekten noch bot, das hat er herrlich und gross gestaltet und damit führte er nicht nur die Instrumentalmusik, sondern auch die Vocalmusik in neue Bahnen der Entwickelung und schuf zugleich eine Reihe von Werken, die ewig Bedeutung behalten werden. Seine Gattin:

Schumann, Clara Josephine, Tochter des bekannten Musiklehrers Friedrich Wieck, die geistvollste und gediegendste Pianistin unserer Zeit, geboren am 13. Septbr. 1819 zu Leipzig, erhielt bereits im 5. Lebensjahre von ihrem Vater Unterricht im Pianofortespiel, später nahm sie Stunden in der Compositionslehre bei Weinlig, Kupsch und Dorn, Gesangunterricht bei Mieksch und Violinstunden bei Prinz. Neun Jahre alt trat sie zum ersten Male öffentlich auf, und vom Jahre 1832 an machte sie grössere Kunstreisen, auf denen sie die bedeutendsten Erfolge erzielte, in Wien wurde sie zur Kammervirtuosin ernannt. Am 12. Septbr. 1840 verheiratete sie sich mit Robert Schumann, und auch jetzt noch setzte sie, wenn auch nicht in so ausgedehnter Weise, ihre Künstreisen fort, denen sich später die mit Joachim und Stockhausen anschlossen. Nach dem 1856 erfolgten Tode ihres Gatten lebte sie

sie eine Zeit lang in Düsseldorf und siedelte dann nach Berlin über, wo ihre Mutter, die Frau Musikdirektor Bargiel, geborne Tromlitz, wohnte. Ihr Compositionstalent bethätigte sie in der Herausgabe von Liedern und Gesängen und verschiedenen Claviersachen, darunter ein Concert, ein Trio, Präludien und Fugen. War in ihrer ersten Jugend ihre Spielart äusserlich virtuos und über die Schranken der damals herrschenden Methode nicht hinausgehend, so durchbrach sie dieselben in reiferen Jahren und es wandelte sich ihr Spiel zu genialer Eigenart, weibliche durchgeistigte Anmuth mit männlicher Energie in schöner Weise verbindend. In gleich klassischer Auffassung spielt Clara Sch Bach, Mozart und Beethoven, wie die Werke der neuern Richtung Chopin und Mendelssohn und die ihres Gatten.

Schumler, Bartholomeus, deutscher Componist des 17. Jahrhunderts veröffentlichte: »Etliche Psalmen und geistliche Lieder aus dem gemeinen Psalmbuche mit ihrer gewöhnlichen Melodey auff 4 Stimmen« (Herborn, 1603, in 12°).

Schund, Joachim, einer der ältesten bekannten Orgelbauer, construirte 1356 die Orgel eines später zerstörten Klosters unweit Leipzig. Die Orgel wurde für die Thomaskirche in Leipzig angekauft und erlebte seitdem mehrfache Reparaturen und Verbesserungen. Im 18. Jahrhundert: 1721, 1748 und 1756; in letztgenanntem Jahre wurde sie durch Hinzufügung von 12 Stimmen auf 41 Stimmen erhöht (3 Manuale).

Schundel, Valentin, Laienbruder eines Klosters in Teplitz in Böhmen lebte in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Es ist eine Hymnensammlung von ihm vorhanden: »*Hymnodia catholica*« (München, Nicol. Heinrich, 1624, in 8°).

Schunke, eine Familie, zu welcher eine Reihe vorzüglicher Waldhornbläser und zwei Pianisten zählen. Es sind zunächst fünf Brüder, die Söhne eines Bäckers, der zu Schkortleben im Magdeburgischen lebte und aus Liebhaberei etwas Musik trieb. Er liess seine sieben Söhne in den Anfangsgründen der Musik unterrichten, und fünf davon bildeten sich zu vortrefflichen, zwei davon sogar zu Hornbläsern ersten Ranges aus. Der älteste der Brüder:

Schunke, Michael, geboren zu Schkortleben am 3. Jan. 1777, wurde zuerst zur Profession des Vaters angehalten, bis ihm, siebzehn Jahr alt, gestattet wurde, sich auf seinem Lieblingsinstrument, dem Waldhorn auszubilden. Er erhielt in Halle bei dem dortigen Stadtmusiker Wansleben Unterricht und Türk (s. d.), der seine glücklichen Anlagen bemerkte, unterstützte ihn gleichfalls durch seinen Rath. Sein erstes Engagement fand 1798 in Magdeburg statt; das zweite in Berlin, und hier wirkte der berühmte Hornist Lebrun durch sein Vorbild noch vortheilhaft auf seine Ausbildung. Nachdem er noch eine Zeit lang im Dienst des Herzogs von Coburg-Gotha gestanden hatte, unternahm er eine Reise nach Paris, wo er bereits in den Concerten des Odeon und des Conservatoriums durch seine Geschicklichkeit Aufsehen erregte. Hierauf mit seinem Bruder Gottfried 1809 nach Kassel berufen, concertirte er dort am Hofe Jérome Napoleon's mit dem grössten Beifall. Besonders war die Ausführung von Duetten beider Künstler unübertrefflich. 1814, nach der Aufhebung des Königthums von Westphalen, gingen beide Brüder nach England, später nach der Schweiz und Frankreich. 1815 traten sie in den Dienst des Königs von Würtemberg in Stuttgart. Gottfried befand sich noch 1838 daselbst. Er veröffentlichte: »Variationen für zwei Horne und Orchester über ein altdeutsches Thema« (Leipzig, Peters). Variationen über eine Arie »Die Schildwacht« (Paris, Leduc). Er starb 1860. Der zweite Bruder:

Schunke, Gottfried, war in Schkortleben 1780 geboren und starb in Stuttgart 1821. Er war der Kunstgefährte seines Bruders Michael, und besass ebenfalls ein bemerkenswerthes Talent. Der Ruf beider Brüder war weit verbreitet.

Schunke, Andreas, der dritte Bruder, geboren zu Schkortleben 1778, lernte das Gewerbe des Vaters, bis er ebenfalls in Halle unter Wansleben sich

ls Hornist ausbildete. 1810 wurde er als Solo-Hornist bei der königl. Kapelle n Berlin angestellt, 1833 pensionirt und starb in Berlin am 28. Aug. 1849.

Schunke, Christoph, der vierte der Brüder, geboren 1796, war als erster Hornist bei der Hofkapelle zu Karlsruhe angestellt.

Schunke, Gotthilf, der jüngste von ihnen, geboren 1799, war Hornvirtuose und Mitglied der königl. Kapelle zu Stockholm. Die Söhne dieser Brüder sind:

Schunke, Karl, Sohn des Michael Sch. (s. o.), geboren 1801 in Magdeburg, erhielt seine erste musikalische Ausbildung vom Vater, die fernere, speciell ls Clavierspieler, von Ries, welchem er nach England folgte. Als er 1828 ach Paris kam, liess er sich daselbst mit vielem Beifall in Concerten hören, orauf er bleibenden Wohnsitz daselbst nahm, und Unterricht ertheilte. Er rhielt den Titel Hofpianist der Königin, und den Orden der Ehrenlegion. Als r durch einen Schlagfluss der Sprache beraubt sich in einer Heilanstalt befand, türzte er sich, an seiner Heilung verzweifelnd, am 16. Decbr. 1839, 38 Jahr lt, zu einem Fenster hinaus und fand so seinen Tod. Ungefähr 60 seiner Clavierstücke, Variationen, Fantasien u. s. w. sind grösstentheils in Paris gedruckt.

Schunke, Karl, Sohn von Andreas Sch. (s. o.) und zugleich dessen Schüler auf dem Waldhorn, ist 1809 am 18. März in Berlin geboren, und gilt n Deutschland für den bedeutendsten Künstler auf seinem Instrument. Schon 819 liess er sich mit seinem Bruder Julius in einem Concerte seines Vaters ören. 1822 unternahm er mit seinem Vater und Bruder eine grössere Reise, uf welcher er überall Bewunderung wegen seines schönen Tons erregte. Er rat 1823 als Accessist und 1827 als Kammermusiker in die königl. Kapelle u Berlin, deren beliebtes, auch wegen seiner Sicherheit geschätztes Mitglied r blieb, bis er 1874 pensionirt wurde. Seine Brüder Herrmann und Julius aren ebenfalls als Kammermusiker bei der Hofkapelle angestellt. Julius wurde päter Schauspieler.

Schunke, Louis, Pianist und Componist für sein Instrument, war der lteste Sohn von Gottfried Sch. (s. o.) und wurde in Kassel am 21. Decbr. 810 geboren. Vom sechsten Jahre an erhielt er Clavierunterricht, und zwar mit solchem Erfolge, dass er, 10 Jahre alt, Concerte von Mozart, Hummel u. a. mit Leichtigkeit spielen konnte. Ein Jahr später unternahm sein Vater mit ihm eine Reise, und in Darmstadt, Kassel, Hannover, Leipzig, wo der Knabe spielte, erweckte er das lebhafteste Interesse bei seinen Zuhörern. 1824 in Wien und München spielte er mit steigendem Beifall. Nun begab er sich nach Paris, um bei Kalkbrenner und Reicha zu noch höherer Ausbildung zu gelangen. 1830 kehrte er nach Stuttgart zurück und besuchte 1832 Wien, später Prag, Dresden, Leipzig. In allen diesen Städten erwarb er sich durch sein seelenvolles Spiel Anerkennung. In Leipzig lernte er Robert Schumann kennen und trat zu diesem in ein inniges Freundschaftsverhältniss, welches aber der früh erfolgte Tod Schunke's schon am 7. Decbr. 1834 löste. Sch. war einer der Mitbegründer der »Neuen Musik-Zeitung« und gab von seinen Compositionen in den Druck: »*Grande Sonate pour piano seul*«, op. 3 (Leipzig, Wunder). »*Caprices*« idem, op. 9, 10, 11 (ibid.). »*Divertissement brillant*« idem, op. 12 (Leipzig, Kistner). »*Variations brillantes sur la valse funèbre de François Schubert*«, op. 14 (Leipzig, Breitkopf & Härtel). »*Rondo pour piano*«, op. 14 (Stuttgart).

Schuppanzigh, Ignaz, geboren 1776 zu Wien, woselbst sein Vater Professor an der Akademie war, pflegte die Musik anfangs nur als Liebhaberei; die günstige Entfaltung seines Talentes bestimmte ihn jedoch, dieselbe als Beruf zu wählen. Bei der Ausführung der Haydn'schen, Mozart'schen und Beethoven'schen Quartette zeigte er sich in der Folge als Meister. Er gründete in Wien Soiréen für Quartettmusik, in welchen sein Schüler Mayseder die zweite Violine spielte, ferner Weiss und Linke mitwirkten, auch übernahm er die Orchester-Direktion der Concerte im Augarten. Bei dem russischen Gesandten, Fürst n Rasumowsky, während er zu dessen Privatkapelle gehörte, und wo

hauptsächlich die Beethoven'schen Quartette ausgeführt wurden, lernte er diesen Meister kennen und trat in ein freundschaftliches Verhältniss zu ihm. Nach der Auflösung dieser Kapelle unternahm er eine Reise durch Deutschland, Polen und Russland, überall Quartett-Soiréen veranstaltend, die vom grössten Erfolge gekrönt waren. 1824 nach Wien zurückgekehrt, wurde er Mitglied der königl. Kapelle und ein Jahr später Direktor der Hofoper. Er starb aber in Folge eines Schlagflusses schon am 2. März 1830. Von seinen Compositionen sind gedruckt: »*Solo brillant pour le violon, avec quatuor*« (Wien, Diabelli). Variationen über ein russisches Thema für die Violine mit Quartettbegleitung (Wien, Cappi). *Neuf variations pour violon, sur un thème d'Alcine*, mit Violinbegleitung (Wien, Mollo).

Schuricht, Matthias, ein Orgelbauer zu Radeberg ums Jahr 1680, hat unter anderen folgende Werke verfertigt: zu Frankfurt a/O. die Orgel in der Hauptkirche von 40 Stimmen, für drei Manuale und Pedal (1735 renovirt), in der sächsischen Stadt Camenz 1680 ein schönes Werk.

Schurmann, Georg Caspar, geboren im Hannöver'schen im J. 1665, trat 1693 als Sänger am Hamburger Theater auf. Er wurde später Kapellmeister in Braunschweig, 1702 in Meiningen. In Hamburg wurden zwei Opern von ihm 1719 »Alceste« und 1721 »Télémac«, Oper in fünf Akten gegeben. Noch andere Opern und Kirchenmusiken blieben Manuscript.

Schurtzfleisch, Conrad Samuel, ausgezeichneter Philologe, geboren zu Corbach im Waldeck'schen am 18. Decbr. 1641, starb in Wittenberg am 7. Juli 1708. Er studirte in Giessen und Wittenberg und wurde daselbst Professor der griechischen Literatur und Geschichte. Aus seinen zahlreichen Schriften gehören die beiden Abhandlungen hierher: »*De musica veteris ecclesiae christianae*« (enthalten in: »*Compendium antiquitatum ecclesiasticarum*«, von Dr. Walch in Jena 1736 herausgegeben). »*De hymnis ecclesiae veteris*« (Leipzig, 1685, in 4°).

Schuster, August Carl, geboren am 6. Aug. 1807 in Oelsnitz im Voigtlande, studirte Theologie, daneben aber auch sehr fleissig Musik. Seiner schönen Baritonstimme wegen wurde er als Concertsänger am Gewandhause angestellt und wirkte als solcher drei Jahre. Während der Zeit veröffentlichte er auch mehrere Lieder, Romanzen und Balladen. Er ging dann als Sänger und Dirigent von Gesangvereinen nach Zürich, und nach einem dreijährigen Aufenthalt daselbst bereiste er Italien und Frankreich und kehrte dann nach Zürich zurück. Nachdem er noch mehrere Jahre als Musikdirektor bei verschiedenen Operngesellschaften fungirt hatte, ging er 1841 nach Basel, das er zum bleibenden Wohnsitz wählte. Er trat hier als Mitglied in die Kapelle, übernahm die Direktion einiger Gesangvereine und starb am 15. März 1877. Bekannt ist er namentlich durch zwei Compositionen geworden: »Die letzten Zehn vom vierten Regiment«, »In Warschau schwuren Tausend auf den Knien« und durch die Ballade: »Der Trompeter an der Katzbach«, beide nach Dichtungen von Julius Mosen, seinem Landsmann, mit dem er zusammen in Leipzig wohnte.

Schuster, Christian Detlev, Professor der Musik zu Hamburg in den letzten Jahren des 18. Jahrhunderts, liess drucken: »Clavierstunden für Kinder, denen Aeltern oder Erzieher, ohne selbst Musik zu verstehen, Unterricht geben wollen und für Erwachsene, die keinen Lehrer haben können«, zwei Theile (Hamburg, bei Böhme, 1799). Der zweite Theil folgte 1800 nebst 12 leichten Handstücken.

Schuster, Ignaz, geboren zu Wien am 20. Juli 1770, war Sänger im komischen Fach und von 1820 an als solcher an der Leopoldstadt in Wien engagirt. Er starb in Wien am 6. Novbr. 1835. In derselben Stadt wurde eine komische Oper seiner Composition: »Jupiter in Wien« aufgeführt; der Clavierauszug derselben erschien bei Diabelli, ebenda auch Lieder mit Clavierbegleitung.

Schuster, Joseph, Kurfürstlich Sächsischer Kapellmeister, geboren zu

Dresden am 11. August 1748, war der Sohn des Kammermusikers und Basssängers bei der dortigen Königl. Polnischen Kapelle, Schuster. Er erhielt von dem Componisten Schürer (s. d.) Compositionsunterricht und begleitete 1765 Naumann nach Italien zum Zwecke fernerer Ausbildung in der Musik. Nach dreijähriger Anwesenheit im Lande der Musik und nachdem er einige Opern componirt hatte, kehrte er nach Dresden zurück, wo er 1772 vom Kurfürsten zu dessen Kammer- und Hofcomponisten ernannt wurde. Zwei Jahre später ging er abermals nach Italien und zwar nach Bologna, um von den Kenntnissen des P. Martini auch noch zu profitiren. Auch während dieses Aufenthaltes in Italien entstanden mehrere Opern, die in Venedig und anderen italienischen Städten wegen der gefälligen leichten Art, in der sie geschrieben sind, sehr beifällig aufgenommen wurden. Der König von Neapel ernannte ihn nun gleichfalls zu seinem Kapellmeister. Sch. kehrte 1776 nach Dresden zurück, folgte aber 1778 einer Einladung und besuchte zum dritten Mal Italien. Die vornehmsten Theater versorgte er nun mit Opern und kehrte erst 1781 in seine Vaterstadt zurück. Hasse, den er in Italien kennen gelernt hatte, gab ihm, eingedenk der schönen Jahre, die er am Dresdener Hof verlebt hatte, sein letztes Werk, eine vierstimmige Messe, für den Kurfürsten mit. Sch. wurde nun zum Hofkapellmeister ernannt und wechselte in der Opern- und Kirchenmusik mit Naumann und Seydelmann ab. Er starb zu Dresden am 24. Juli 1812. Sch. schrieb eine vierstimmige Messe (1768), vier Oratorien, ein *Te deum* (1800), Vespern, Werke für Kammermusik und eine ganze Reihe Operetten und Opern: »Der Alchimist«, Operette; »Die wüste Insel«, Operette; »*Il Marito indolente*«; »*Gli due Avari*« (1787); »*La Fedeltá in amore*« (in Dresden geschrieben und aufgeführt); »*L'Idolo cinese*« (1774, ebend.); »*La Didone abbandonata*« (1776); »*Il Demofonte*« (1776); »*L'Amore artigiano*« (1776); »*La Schiava liberata*« (1777); »*La Didone*« (1779), für Venedig; »*Ruggiero e Bradamante* (1779); »*Le bon Ton*« (1780); »*Amor e Psyche*« (1780); »*Il Pazzo per forza*« (1784), für den Dresdener Hof; »*Le Spirito di Contradizione*« (1785); »*Rübenzahl, ossia il vero Amore*« (1789), für Dresden; »*Il Servo Padrone*« (1793); »*Osmano, Dey d'Algeri*« (1800 ebend.) und einige andere.

Schusterfleck, s. Rosalie.

Schuyt, Cornelius, Organist zu Leyden im Jahre 1600, hat drucken lassen: 1) »*Il primo libro de Madrigali a 5 voci*« (Leyden, 1600, 4°). 2) »Holländische Madrigalen mit 5, 6 und 8 Stimmen« (bei Corn. Nikolay, 1603, 4°). 3) »*Madrigali nuptiali à 6 voci*, mit einem doppelten Echo von 12 Stimmen« (Leyden, 1611, 4°).

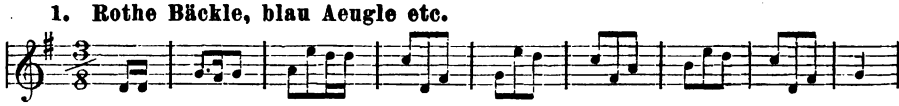
Schwab, François Marie Louis, französischer Musiker und Kritiker, geboren zu Strassburg am 18. April 1829. Er hat seine Geburtsstadt nie verlassen und nimmt sowohl durch sein Talent als Componist, als auch durch die Richtigkeit und Feinheit seiner Urtheile als Kritiker eine hervorragende Stellung ein. Seine musikalische Ausbildung war eine frühreife, ernste und auf das besondere Studium der grossen deutschen Klassiker gerichtete; er machte sich frühzeitig bekannt durch Ouverturen und Gesangstücke, die er in Concerten und im Theater zu Strassburg mit wachsendem Erfolge vortrug. Im J. 1858 führte man im Theater zu Strassburg eine komische Oper in zwei Akten von ihm auf, betitelt: »*La nuit tous les chats sont gris*«, Text von Philippe Mutée, welche mit ausgesprochener Gunst aufgenommen wurde. Dieses Werk zeichnet sich aus durch die Ursprünglichkeit und den Reichthum in Melodien und durch die Abwechslung in der Instrumentation. Einige Zeit darauf schrieb er eine Messe für grosses Orchester, welche im J. 1860 in Madrid aufgeführt wurde und ihm von Seiten Ihrer Majestät der Königin von Spanien das Kreuz Karl's III. einbrachte. Diese Messe wurde seitdem in Strassburg, dann 1869 in der Kirche St. Eustache zu Saies und am 9. Septbr. 1866 in der katholischen Kirche zu Baden-Baden von der Kapelle und den Sängern des italienischen Theaters zur Feier des Geburtstages des Grossherzogs

aufgeführt. Sie ist in jeder Hinsicht ein bedeutendes Werk. Es folgte eine grosse Anzahl anderer Compositionen; sie fanden ihren ersten Beifall bei den Zuhörern des Conversations-Hauses zu Baden, u. A. im Concerto für Clarinette, welches Sch. insonderheit für den ausgezeichneten Virtuosen Wuille componirte. Dieses Stück wurde aufgeführt bei dem grossen Musikfest zu Baden-Baden im J. 1859 unter Leitung von Hector Berlioz, ferner 1860 bei dem Musikfeste in Mühlhausen und 1862 im Concert auf den Champs-Elysées zu Paris. Ueberall errang es einen enthusiastischen Erfolg. Für denselben Virtuosen, Wuille, componirte er ein Solo für's Saxophon, welches diesem damals neuen melodischen Instrumente zur Anerkennung verhalf. Im J. 1861 nahm das Salon-Theater zu Baden-Baden, eine ausgezeichnete Bühne, um deren Gunst sich damals die grössesten Autoren bewarben, eine Oper von Schwab: »*Les Amours de Sylvio*«, Text von Michel Carré und Barbier, mit Beifall auf. Sie wurde gesungen von den Pariser Sängern Montaubry, Balanqué, Sainte-Foy und den Sängerinnen A. Faivre und Louise Singelée. Von dieser Oper datirt Schwab's Ruf als Componist. Im J. 1863 componirte er für das grosse Musikfest zu Strassburg eine Cantate: »*Les Voix de la Lyre*«, Gedicht von Mery. 1867 folgte eine andere komische Oper: »*Les deux Consultations*«, voll komischen Schwunges und Originalität. Man erkennt in seinen Werken, deren Liste bereits lang ist, die Begeisterung, Zartheit, ursprüngliche und erhabene Gedanken und einen Reichthum an ausgezeichneten Melodien. Abgesehen von seinem Talent als Componist ist Sch. einer der massgebendsten musikalischen Kritiker. Er hat zahlreiche Artikel in der »*Illustration de Bade*« und der »*Gazette musicale de Paris*« veröffentlicht und ist seit langer Zeit der beauftragte musikalische Kritiker des »*Courier du Bas-Rhin*« und das »*Journal d'Alsace*«, welches in Strassburg erscheint. Seine Artikel zeichnen sich aus durch die Zuverlässigkeit seiner Kenntnisse und die Sicherheit seines Geschmackes.

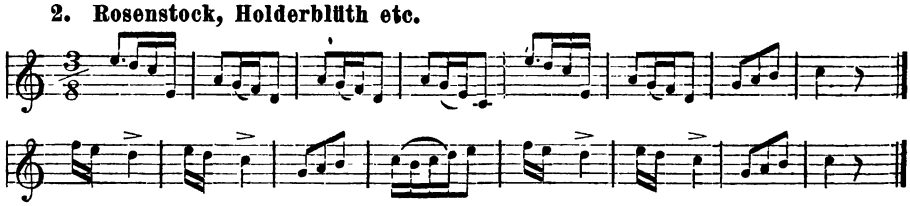
Schwäbisch nennt man die eigenartigen Tänze und einfach lustigen Tanzweisen, wie sie in Schwaben und überhaupt bei den Völkern alemannischen Stammes vorkommen (also der Ostschweiz und im Elsass). Sie bewegen sich bei mässigem Tempo im $^3/_8$-Takt. Nach alter Art singt noch heute der tanzlustige Schwabe seine »Tanzliedchen« zu seinem Tanze. Die Musik ist dieselbe wie der alte Dreher, der ehedem auch Schleifer hiess. Aus dem Schwäbisch ist der jüngere Walzer hervorgegangen, indem die schleifende und drehende Bewegung des Tänzers mehr in Wegfall kam, dafür andere und mehr hüpfende Tanzschritte gewählt und ein beschleunigtes Tempo eingeführt wurde. Zur Veranschaulichung mögen einige Musikproben der schlichten und gewiss sehr alten schwäbischen Tänze hier Platz nehmen:

Schwäbische Tanzliedchen.

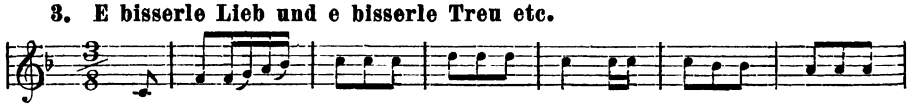
1. Rothe Bäckle, blau Aeugle etc.

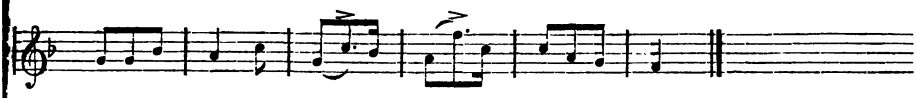


2. Rosenstock, Holderblüth etc.

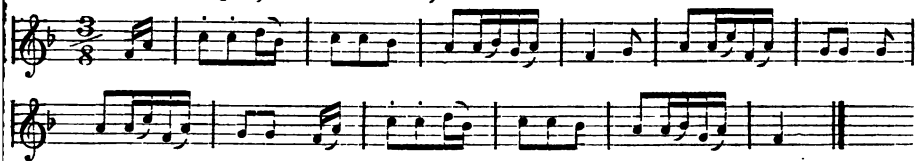


3. E bisserle Lieb und e bisserle Treu etc.

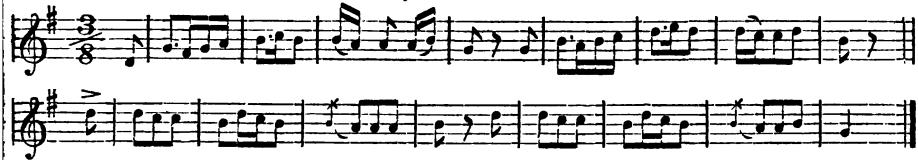




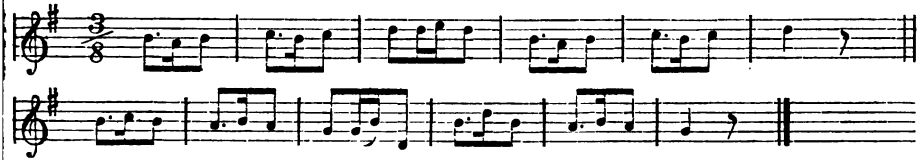
4. Guten Morgen, liebes Lieserl, ach leih etc.



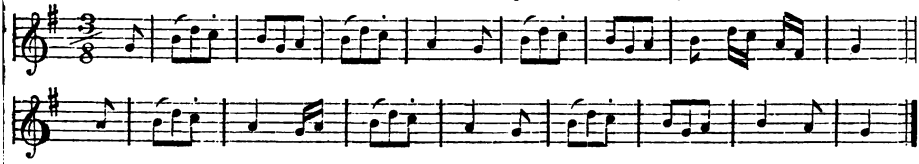
5. Jetzt gang i an's Brünnele, trink aber nit etc.



6. Gang mer nit über mi's Mätteli etc. (Schweizerisch und Elsässisch.)

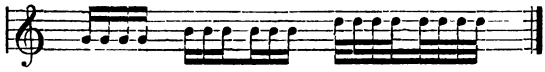


7. Der Meyen isch kommen und das isch ja wahr etc. (Schweizerisch, sehr alt.)



Schwägel, auch **Schwegel,** 2,5 — 1,25 — 0,62 Mtr. ist eine offene Flötenstimme, mit engerer Mensur als die Hohlflöte. Man trifft diese Stimme noch hin und wieder in älteren Orgelwerken, bald als Gemshorn, bald als Flageolet oder Querflöte an. Mattheson leitet den Namen dieser Stimme von schweigen ab. Samber schreibt Swegl.

Schwärmer, ital.: *Bombo,* nannte man früher die, aus der mehrmaligen Wiederholung desselben Tons entstehende rhythmische Figur:



Schwaiger, Georg, Musiker des 16. Jahrhunderts, geboren zu Wasserburg, veröffentlichte von seinen Compositionen: »*Moduli sacri*« (München, 1572, in 4°). «*Fasciculus aliquot sacrarum cantionum* 5 *vocum*« (ibid. 1579, in 4° obl). »*Hymni sacri, quorum in ecclesia per Festa maxima solemnia usus est*« (Erfordiae, typis Georgii Baumanni, 1587, in 4° obl.). »*VII Psalmi poenitentiales Regis Prophetae Davidis* 5 *vocum*« (ibid. 1588, in 4° obl.).

Schwanberg, Johann, talentvoller Componist und Kapellmeister des Herzogs von Braunschweig, geboren in Wolfenbüttel am 28. Decbr. 1740. Er verrieth schon in seiner Jugend so viel Anlage zur Musik, dass der Herzog von Braunschweig ihn zu seiner Ausbildung nach Italien schickte. Zunächst ging er nach Venedig, wo er der Schüler Latilla's und später Saratelli's wurde. Er lernte auch Hasse kennen, dessen Gunst er erwarb und dessen Compositionsweise fortan sein Vorbild wurde. Nach achtjährigem Aufenthalte kehrte er als geschickter Clavierspieler und Opern- und Instrumental-Componist, der schön und graciös zu schreiben verstand, in seine Heimath zurück. Der Herzog

ernannte ihn alsbald zu seinem Hofkapellmeister. Friedrich der Grosse verlangte ihn noch kurz vor seinem Tode in seinen Dienst zu nehmen, was jedoch Sch. aus Anhänglichkeit an seinen Fürsten ausschlug. Sch., der seiner Zeit für einen der ersten Opern-Componisten angesehen war, starb am 29. März 1804. Seine Opern zeichnen sich durch melodiöse Erfindung und geschmackvolle Instrumentation aus. Es sind: »*Adriano in Siria*« (1762). »*Solimano*« (1762). »*Ezio*« (1763). »*Talestri*«. »*Didone abbandonata*«. »*Issifile*« (1766). »*Zenobia*«. »*Il Parnasso accusato e difeso*«. »*Antigono*«. »*Romeo o Giulia*« in zwei Akten für zwei Soprane und einen Tenor (1782). »*Olympiade*« (1782). »Das Gericht Apollo's« (1794). Ferner: »Cantate auf den Tod der Herzogin von Braunschweig«. »Dankcantate«. (Diese beiden Cantaten nebst den folgenden Claviersachen: »Sechs Hefte, jedes sechs Claviersonaten enthaltend«; »Clavierconcerte«; »Violinconcerte und Violintrios« befinden sich zu Hamburg in der Westphal'schen Musikalienhandlung.) Von allen seinen schönen Compositionen ist nur eine Arie gedruckt: »Wohlthat des Lebens« (unter den Hiller'schen Clavierstücken).

Schwanenberg, Joseph Franz, Professor des Harfenspiels in Wien gegen Ende des 18. Jahrhunderts. Er gab heraus: »Vollständiges theoretisch-praktisches Lehrbuch zur Davids- und Pedalsharfe« (Wien, beim Autor, 1797, in 4°). Ferner erschien unter seinem Namen: »Gründliche Abhandlung über die Unnütz- oder Unschicklichkeit des *H* im musikalischen Alphabet« (Wien, Wappler, 1797, in 8°, 140 S.). Nur die Vorrede und der Apendix sind von Schwanenberg. Das Schriftchen ist im Uebrigen von Wolf von Wolfenau.

Schwanengesang. Bezeichnung des letzten Gesanges eines sterbenden Dichters, Componisten, Sängers u. dergl. Nach altgriechischer Sage sollte der Schwan, der dem Musengott Apollo geweihte Vogel, beim Herannahen seines Todes einen unbeschreiblich süssen Gesang anstimmen und obgleich die Grundlosigkeit dieser Anschauung hundertmal erwiesen wurde, erhielt sie sich doch durch alle Zeiten und mit ihr die Bezeichnung Schwanengesang für den letzten Gesang eines scheidenden Sängers und Dichters. Bekanntlich veröffentlichte der Verleger unter diesem Titel auch eine Reihe der letzten Lieder von Franz Schubert.

Schwantzer, Hugo, ist zu Ober-Glogau am 21. April 1829 geboren, erhielt vom Cantor Hoscheck und Rektor Köhler den ersten Unterricht und konnte in Neisse bis zum 17. Jahre, wo er das Gymnasium besuchte und beim Chor-Regent Jung Musikstunden nahm, an der Gymnasialkirche das Amt des Organisten versehen. Während dieser Zeit componirte er u. A. auch eine Messe für eine Singstimme und Orgel, die in Ratibor und Cosel aufgeführt wurde. Hierauf kam er nach Berlin, besuchte das königl. Kirchenmusikinstitut und die Akademie und bildete sich bei Killitschy im Clavierspiel aus. Nach vollendeten Studien liess sich Sch. als Musiklehrer in Berlin nieder, erhielt 1852 die Stelle des Organisten bei der Reformgemeinde, die er 1866 am 1. Juli mit der an der neuen Synagoge vertauschte. Seit 1856 wirkte er als Lehrer für Orgel und Clavierspiel am Stern'schen Conservatorium, bis er 1870 das früher »Ganz'sche Musikinstitut« übernahm, das sich unter seiner Leitung bedeutend entwickelte und zum Conservatorium erweiterte. Von seinen Schülern sind zu nennen: Götz, der früh verstorbene Componist; Kuhlmann, Organist in Oldenburg; Claussen, Franz Mannstädt u. A. Es erschienen von ihm: Lieder und Gesänge, Clavier- und Orgelcompositionen und eine Elementar-Clavierschule.

Schwartz, Musiker des 16. Jahrhunderts, geboren in Franken, lebte in Würzburg. Er schrieb: »*Πρωτέλειος Εγκη quo chorus musicus bene precator optimo sponso Christophoro Hagis, et jus sponsae Barbarae Goeblin Wirzburgensi, numeris harmonicis reddita*« (Noribergae in officina Joannis Montani & Ulrici Neuberi, in 4° obl.).

Schwartzkopf, Théodor, Musiker, welcher in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts in Stuttgart lebte. Er wurde 1680 Mitglied und 1697 Direktor der Kapelle des Herzogs von Würtemberg. Von ihm ist gedruckt: 1) »*Fuga melancoliae harmonica id est; Concentus sacri, missas psalmos et hymnos continentes, a quatuor vocibus necessariis et 5 instrumentis ad libitum*« (Stuttgart,

1684, in 4°). 2) »*Harmonia sacra, hoc est Psalmi* 1, 2, 3, 4, 5 *et* 6 *voc. concert. et instrum.*« (ibid. 1697, in 4°).

Schwarz, Andreas Gottlob, ausgezeichneter Fagottist, Kammervirtuos der Markgräflichen Kapelle zu Anspach, war in Leipzig 1743 geboren. Sein Lehrer wurde Hofmusikus Müller in Karlsruhe. Nachdem Sch. als Hoboist im siebenjährigen Kriege alle Feldzüge mitgemacht, kam er nach Stuttgart und 1773 in die Anspachische Kapelle. 1774 bei einer Anwesenheit in London wurde er sofort für die grossen Concerte des Lord Abington engagirt; ist auch von dem Maler Zofani, mit Jäger ein Duett spielend, gemalt. Sein Sohn

Schwarz, Christoph Gottlob, geboren 1768 zu Ludwigsburg in Würtemberg, ebenfalls ausgezeichneter Fagottist und Schüler seines Vaters, war in London bei der Kapelle des Prinzen Wales, später in Berlin bei der königl. Kapelle engagirt. Er starb 1829.

Schwarz, Eberhard Friedrich, der jüngere Bruder, geboren 1775 zu Anspach, war Violinist und gehörte ebenfalls derselben Kapelle an. 1835 wurde er pensionirt und starb bald darauf.

Schwarz, Friedrich Heinrich Christian, Consistorialrath, Dr. und Professor der Theologie an der Universität zu Heidelberg, wurde zu Giessen am 30. Mai 1766 geboren. Er veröffentlichte ein Buch: »Erziehungslehre« (Leipzig, Göschen, 1802—1813, vier Bände in 8°; zweite Ausgabe in drei Bänden, 1829), in dessen dritten Theile der Musikunterricht speciell behandelt ist.

Schwarz, Georg Christoph, Dr. phil. und Professor der Ethik an der Universität Altdorf, geboren zu Nürnberg am 2. August 1732, starb zu Altdorf am 13. September 1792. Zu seinen Dissertationen gehört auch folgende: »*De musicae morumque cognatione commentatio*« (Altdorf, 1765, in 4°).

Schwarz, Thomas, Laienbruder der Gesellschaft Jesu, gebürtig aus Böhmen, war einer der vortrefflichsten Orgelbauer. Er erbaute das Orgelwerk in der ehemaligen Jesuiterkirche zu Mariaschein und 1747 drei Orgeln in der Hauptkirche St. Niklas in der kleinen Residenzstadt Prag. Das grösste dieser Werke hat 44 Register (2304 Pfeifen). Die Beschreibung nebst Disposition dieser drei Werke findet man in dem siebenten Heft der Statistik in Böhmen.

Schwarz, Wilhelm, Dr. phil. und Gesanglehrer zu Berlin, ist am 11. Mai 1825 zu Stuttgart geboren. Er studirte Philologie und Theologie. Von den Eltern zum Geistlichen bestimmt, beschäftigte er sich aber gleichzeitig mit der Musik, hauptsächlich mit Gesangstudien unter Leitung des Volkslieder-Componisten Silcher und zeichnete sich auch bald als Tenorsänger aus. Er legte das erste theologische Staatsexamen ab, betrat die Kanzel, wurde Rektor einer höheren Töchterschule und Vicar und Professorats-Verweser am Lyceum zu Ulm, verliess aber diese Stellungen und widmete sich von da an ausschliesslich den Studien der Gesangskunst. Nachdem er mehrere Jahre als lyrischer Tenorsänger auf der Bühne thätig gewesen und auf Reisen nach Wien, Venedig und Mailand Erfahrungen über die Gesangskunst gemacht hatte, gab er, gestützt auf physiologische Studien und Versuche am Kehlkopf, ein Buch: »System der Gesangskunst nach physiologischen Gesetzen« heraus. Dasselbe erschien in Hannover (Hellwig, 1857, gr. 8°), wo er sich als Gesanglehrer niedergelassen hatte. 1858 siedelte er nach Berlin über. Zu seinen Schülern gehören: Frau Harrier-Wippern, Frl. Spohr, Frl. Giffhorn, die Tenoristen Gröschel, Schleich, der Baritonist Otto u. a. Ausser dem oben genannten Buche gab Sch. heraus: »Die Musik als Gefühlssprache im Verhältniss zur Stimme und Gesangsbildung« (Leipzig, Kahnt, 1860) und schrieb mehrere Artikel für Musikzeitungen.

Schwebende Haue, s. Haue.

Schwebende Stimmung ist der mathematischen gegenüber die durch Abweichung von dieser erreichte Stimmung, durch welche ein, die harmonischen Combinationen der Töne ermöglichendes Verhältniss gewonnen wird. (Vergl. Temperatur.)

Schwebung heisst die Abweichung von der völligen Reinheit der Töne (s. Stösse); auch s. v. a. Bebung und Tremulant.

Schwedische Stiche, technischer Ausdruck beim Orgelbau, gleichbedeutend mit spanische Reiter (s. d.).

Schwegel, auch **Schwägel** und **Schwiegel** geschrieben, ist die urdeutsche Bezeichnung für Pfeife oder Langflöte (nicht die Querflöte). Der althochdeutsche Ausdruck dafür war *suëgula* und *swegula*, im Mittelhochdeutsch *suegele*, was in alten Glossarien durch *fistula*, *tibia* und *sambuca* übersetzt wird. Das gothische Verbum *swigljan*, altd. *swegalom*, heisst schwegeln, pfeifen. Franciscus Junius in seinem gothischen Glossar bemerkt zu dem verwandten angelsächsischen *sveg*, es heisse Schall oder Ton, sogar ein Musikinstrument; bei den Sigambrern sei *swegel* oder *swegel-pipe* eine Pfeife, sowie *swegler* einen Pfeifer bedeute. — Zuerst erwähnt ist dieses Blasinstrument in einer Stelle (Luc. 7, 32) der gothischen Bibelübersetzung des Ulphilas aus dem vierten Jahrhundert, wo es heisst: »*Swigalodedum iz wis, jah ni plinsidedud*«, d. h.: »Wir schwegelten (pfiffen) euch, und ihr tanztet nicht.« Luther übersetzte richtig dem griechischen Urtexte gemäss: »Wir haben euch gepfiffen und ihr habt nicht getanzt«. Die Angelsachsen dagegen übersetzten so: »*We sungen eow be hearpan, and ge ne saltúdun*« (Wir sangen euch zur Harfe und ihr tanztet nicht). Aus dieser Abweichung hat man nicht etwa zu folgern, dass die Gothen keine Harfe kannten, sondern diese Variante beweist nur, dass, während die mösogothische Uebertragung sich an den Urtext hielt, die angelsächsische falsch oder absichtlich zum bessern Verständniss so übersetzte, weil in England die Harfe das Lieblingsinstrument und bei den Angelsachsen es nicht gewöhnlich war, nach der Pfeife zu tanzen, sondern dazu ein Lied mit Harfenbegleitung zu singen. Nächst Ulphilas kennt auch Otfrid (9. Jahrhundert) das Instrument Schwegel und nennt es im Krist. 5, cap. 23; in dieser Stelle, worin die dereinstigen Himmelsfreuden geschildert werden, heisst es:

Sih thar ouch al ruarit	Sieh da, auch Alles rühret
Thas Organa fuarit,	Was Instrumente führet,
Lira joh Fidula	Leiern und Fideln
Joh managfaltu Swegula.	Und mannigfaltige Schwegeln.

Weiter kommt der Schwegel auch vielfach in mittelhochdeutschen Gedichten vor, z. B. »*er kunde vil saitespil, harphen, swegeln*« (Barlaam 255, 30), »*swegeln und schalmîen*« (Renner 5914). »*So man eine brût heimleitet, so gigot und sweglot man engegen ir*« (Mone, Anz. 4, 369).

Woraus bestand aber dies Blasinstrument und wie war es beschaffen? Ein alter Glossar in einer Strassburger Handschrift (vor dem 10. Jahrhundert) erklärt ausführlich unter dem Worte Swegel: »*Est membrum animales vel os membri animalis a genu usque ad pedem protensum et transsumitur pro instrumento musico osseo perflatorio*« (d. h.: Schwegel ist dasjenige Glied eines Thieres, oder vielmehr das Bein vom thierischen Glied, welches von dem Knie bis zum vorgestreckten Fuss geht und wird figürlich auch auf ein beinernes Blasinstrument übertragen). Hier haben wir die genügende Erklärung über Gestalt und Stoff der ältesten deutschen, gothischen und angelsächsischen Flöten: es waren Röhren von den Schienbeinen irgend eines Thieres, vielleicht vom Ross, Hirsch oder Rind (wie bei den Römern *Tibia* das Kranichbein ursprünglich bezeichnete), mit hellem, durchschneidendem Ton, bis endlich diese den aus Holz oder Rohr geschnitzten Pfeifen Platz machen mussten. Der in Glossarien gebrauchte Ausdruck *sambuca* für *swegela* weist darauf hin, dass diese kleinen Pfeifen auch aus Hollunder *(sambucus)* verfertigt wurden. Wieder in andern Verdeutschungen ist *sweglum* durch *calmus*, also durch Rohr übersetzt. — Im Laufe der Zeit wich der Ausdruck Schwegel vor dem aus dem italienischen *pifera* und dem altlat. *tibiabifora* (zweilöcherige Flöte) gebildeten deutschen Worte Pfeife (althochd. *phîfa*) zurück und wurde immer seltener. Virdung (1511) gebraucht den Ausdruck Schwegel auch für die Zwerchpfeiffe (Querpfeife).

pfeife) und schwegeln für pfeifen mit dem Munde. — Noch heute nennt man in Oesterreich die hölzernen Pfeifen, die als Kinderspielzeug auf Jahrmärkten und Kirchweihfesten verkauft werden, Schwegel. Abbildungen vom Schwägel des 16. und 17. Jahrhunderts geben Agricola 1528 und Prätorius 1619. Auch die Stamentienpfeife (s. d.) war nichts weiter als ein Schwegel mit drei Tonlöchern.

Schwegler, Johann David, ausgezeichneter Hoboenbläser und Componist für sein Instrument, ist am 7. Januar 1759 zu Endersbach im Würtembergischen geboren. In der Militärakademie erzogen, widmete er sich ganz der Musik und wählte die Hoboe zu seinem Instrument. Er gehörte der Kapelle des Herzogs von Würtemberg an und starb in Stuttgart 1817. Seine Compositionen zeichnen sich durch correcte und melodiöse Schreibweise aus. Gedruckt sind: »Vier Quartette für zwei Flöten und zwei Hörner«, op. 3 (Leipzig, Breitkopf & Härtel). »Duos für zwei Flöten«, op. 1 und 2 (ibid.). »Zwölf Gesänge für eine Stimme mit Begleitung des Claviers« (ibid.). Ungedruckt: Sechszehn Concerte für Hoboen, vier Sinfonien concertante, sechs Quartette, sechs Trios, Duos, zwölf Solos für die Hoboe u. s. w.

Schweighofer, Johann Michael, Sohn eines Clavierbauers, wurde in Wien geboren, von Promberger, ebenfalls daselbst Clavierbauer, als Sohn adoptirt und im Instrumentenbau unterrichtet. Nach mehreren grösseren Reisen errichtete er, nach Wien zurückgekehrt, 1832 eine Clavierfabrik, deren Instrumente gesucht waren.

Schweinefleisch, Orgelbauer in Leipzig, erlernte diese Kunst bei seinem Onkel Trost in Altenburg und erbaute später unter anderen Werken in der reformirten Kirche zu Leipzig eine Orgel von 25 Stimmen und zwei Clavieren. Ebenda führte er in der Thomaskirche die dritte Reparatur der von Schund erbauten alten Orgel aus, bei welcher er 1755—1756 das Rückpositiv um zwölf Stimmen vermehrte.

Schweinitz, Daniel von, schlesischer Edelmann, war im Anfange des 18. Jahrhunderts als ausgezeichneter Lautenist berühmt.

Schweineorgel, eine Art Instrument, bei welchem Schweine (bei der Katzenorgel Katzen) die Pfeifen vertreten mussten. Eine Anzahl dieser Thiere wurden nach ihrer Grösse geordnet in einen länglichen Kasten gesetzt, in dessen einer Längenwand Löcher geschnitten waren, aus denen die Schwänze hervorragten. Darüber war eine Claviatur angebracht, deren Tasten mit Stacheln versehen waren, die beim Niederdrücken auf die Schwänze derartig einwirkten, dass die geängstigten Thiere ein entsetzliches Geschrei erhoben. Um dies rohe, barbarische Vergnügen der Hörer noch zu steigern, waren auch an der entgegengesetzten Längenwand des Kastens Oeffnungen angebracht, welche die Köpfe der armen Thiere und deren Grimassen zeigten. In neuerer Zeit wurde »Schweineorgel« auch als Bezeichnung für »Charivari«, die Katzenmusik, welche ab und zu missliebigen Personen gebracht wird, verwendet.

Schweitzer, Anton, dramatischer Componist und Kapellmeister zu Gotha, war in Coburg 1737 geboren. Der dortige Herzog liess ihm vom zehnten Jahre an von guten Lehrern Musikunterricht ertheilen und schickte ihn später nach Bayreuth zum Kapellmeister Kleinknecht, um bei demselben Compositionsstudien zu machen. Nachdem er hierauf einige Zeit in Hildburghausen, wo sich eine gute Oper befand, als Musikdirektor thätig gewesen war, schickte ihn der Fürst auf mehrere Jahre nach Italien. 1772 kam er als Kapellmeister nach Weimar und nach dem Brande des Schlosses mit der Seiler'schen Gesellschaft nach Gotha, wo er zum herzoglichen Kapellmeister ernannt wurde. Er starb am 23. Novbr. 1787 nach kurzer Krankheit. Eine seiner Opern »Alceste« von Wieland erhielt sich wohl gegen 20 Jahre mit gleichem Beifall auf deutschen Bühnen. Seine übrigen Compositionen sind: »Elysium«, ein musikalisches Drama (Clavierauszug: Königsberg, 1774). »Die Dorfgala«, komische Oper von Gotter (Leipzig, 1777). Von der Oper »Alceste« erschienen: Clavierauszug (Berlin,

1786) und ein Auszug der Hauptstimmen (Leipzig, 1774). Ungedruckt blieben: »Der lustige Schuster«, Operette. »Apollo unter den Hirten«, ein Vorspiel. »Aurora«, ein Singspiel von Wieland. »Die Wahl des Herkules«. »Die Stufen des menschlichen Alters«, ein Vorspiel. »Walmir und Gertraud«, Singspiel. »Erwin und Elmire«, Singspiel. »Das Fest der Thalia«, Vorspiel. »Polyxena«, Drama. »Pigmalion«, Melodrama. »Rosamund«, grosse Oper von Wieland. »Die Waffen des Achilles«, grosses Ballet. »Die Amazone«, Ballet. Ferner: Musik zu Komödien, als: Todtenmarsch zum »Clavigo«. Sinfonie zum Trauerspiel »Richard III«. Musik zu: »Der bürgerliche Edelmann«. »Philemon und Baucis«. »Edelmann und Wucherer«. Zwei Arien zum »Redenden Gemälde« u. s. w.

Schweizerbass, s. Schweizerpfeife (Orgel).

Schweizerpfeife nannte man im spätern Mittelalter die gewöhnliche Querpfeife (s. d.). Sie wurde zu kriegerischen Zwecken in Verbindung mit der Trommel gebraucht und hiess darum auch Feldpfeife. Bei Agricola 1528 und noch bei Prätorius 1619 ist die Querflöte unter dem Namen »Schweitzerpfeiff« abgebildet.

Schweizerpfeife (Orgel), Feldpfeife, Feldflöte, 2, 5 und 1,25 Mtr., ist eine in Holland sehr gebräuchliche Orgelstimme mit enger Mensur, Seiten- und Querbärten, scharfen, aber lieblichem Klang. Schweizerbass, Schweizerpfeifenbass ist dasselbe. Die Ansprache ist langsam; mithin eignet sich dieselbe nur zum Vortrage langsamer Piècen.

Schweling, s. Sweling.

Schwellen der Stimme, s. *Messa voce.*

Schwellton heisst in der Gesangskunst der gesungene langgehaltene Ton, der, im Pianissimo beginnend, allmälig bis zu grosser Kraft gesteigert und dann ebenso wieder ins Pianissimo zurückgeführt wird. Er wird bekanntlich durch das *Crescendo-* (<) und *Decrescendo-*Zeichen (>) angezeigt: .

Schweller, Echokasten, Echowerk, ist ein an einer Orgel angebrachter sinnreicher Mechanismus, welcher es möglich macht, die Orgelstimmen leise und stark, nahe und fern klingen zu lassen. Am gebräuchlichsten ist der Jalousieenschweller. Derselbe wird hergestellt, indem ein Manual (gewöhnlich das Oberwerk) in ein Gehäuse gestellt wird. Das Gehäuse besteht aus Jalousieen, die vermittelst eines Mechanismus mit einem Fusstritt, der sich über dem Pedal befindet, in Verbindung stehen. Sobald der Tritt niedergetreten wird, so öffnen sich die Jalousieen, der Orgelton kommt näher und klingt stärker; lässt der Spieler den Tritt aufwärts steigen, so schliessen sich die Jalousieen allmälig und der Ton verschwindet ebenso allmälig, wird schwächer. Fast jedes grössere Orgelwerk hat heute einen Schweller. Nicht so wirksam sind die Dachschweller.

Schwemmer, Heinrich, Kapellmeister und Musikdirektor an der Sebaldus-Schule in Nürnberg, war zu Gubertshausen in Franken am 28. März 1621 geboren. Aus seiner Sing- und Clavierschule gingen hervor: Deinl, Johann Krieger, Johann Pachelbel, Johann Gabriel Schütz und Maximilian Zeidler. Er starb am 26. Mai 1696. Von seinen Compositionen, seiner Zeit geschätzt, ist nichts erhalten.

Schwenke, auch Schwencke, Christian Friedrich Gottlieb, Componist, geboren am 30. Aug. 1767 zu Wachenhausen im Harz, erhielt den ersten Unterricht von seinem Vater; Marpurg und Kirnberger ertheilten ihm später Unterricht in der Composition. Nachdem er in Leipzig und Halle Philosophie und Mathematik studirt hatte, erhielt er, erst 22 Jahr alt, am 1. Octbr. 1789 den Platz als Cantor und Musikdirektor an der Katharinenkirche zu Hamburg, als der Nachfolger Carl Philipp Emanuel Bach's. Er erwies sich als Componist und Schriftsteller äussert thätig und starb in seinem Amte am 27. Octbr. 1822. Von seinen Compositionen sind gedruckt: »Drei Sonaten für Clavier und Violine«, op. 3 (Berlin, Reichardt, 1792). »Das Vater

Unser«, ein Psalm von Klopstock (Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1799). »Der Frohsinn«, Ode von Klopstock, für Clavier; als Beilage des 1. Jahrg., No. 14, der »Leipziger musikalischen Zeitung«. Erstes und zweites Bändchen der Gedichte von Reinhard, in Musik gesetzt bei Lau, Hamburg. Ungedruckt sind eine Anzahl Cantaten für grosses Orchester, mit Ausnahme der Passionen, auch mit Pauken und Trompeten, als: Oster-Cantate, 1789; Michaelis-Cantate, 1789; Lobgesang auf die Harmonie, 1789; Geburtstags-Cantate, 1789; Klopstocks Ode: »Um Erden wandeln Monde«, 1790; Passions-Cantate, 1790; Trauer-Cantate auf den Tod Joseph II., 1790; Oratorium auf die Wahl Leopold II., 1790; Weihnachts-Cantate, 1790; Geburtstags-Cantate, 1791 (ohne Saiteninstrumente); »Die Feier der Natur«, Oratorium, 1792; noch andere Gelegenheits-Cantaten. Schwenke instrumentirte die »Adelaide« von Beethoven und bearbeitete die instrumentale Begleitung des »Messias« von Händel und der *H-moll*-Messe von Bach.

Schwenke, Johann Friedrich, ältester Sohn des Vorigen, geboren am 30. April 1792 zu Hamburg, wurde vom Vater in der Composition unterwiesen und erhielt von Prell und Bernhard Romberg Unterricht auf dem Violoncelle, welches Instrument er anfangs bevorzugte, später jedoch wandte er sich auch mit Vorliebe der Orgel zu, und nahm vom Juli 1829 an den Platz als Organist an der Nikolaikirche in Hamburg ein. Mehr denn 300 Orgel-Präludien sind von ihm vorhanden; ferner schreibt man ihm zu gegen 100 vierstimmige Gesänge und 60 bis 70 russische Gesänge ebenfalls vierstimmig gesetzt zu haben. Er schrieb auch ein Quintett für vier Cellos und Contrabass. Ausserdem gab er ein Choralbuch heraus: »Choralbuch zum Hamburgischen Gesangbuche« (Hamburg, 1832, in 4°), dasselbe enthält alle in Hamburg gebräuchlichen Choräle, ferner in einem Anhang: 1) »Historische Anmerkungen über die Dichter und Componisten der Choräle von Dr. Rambach«. 2) »Ein Katalog der Gesangbücher, welche Melodien enthalten«. 3) »Ein Katalog der Autoren, welche sie harmonisirt haben«. 4) »Der Ritus des Gottesdienstes in Hamburg«. 5) »Nachrichten und Bemerkungen über die fünf Hauptorgeln in Hamburg«. Schwenke starb in Hamburg am 28. Septbr. 1852.

Schwenke, Karl, trefflicher Pianist, geboren zu Hamburg am 7. März 1797, zweiter Sohn Chr. Fr. Gottlieb Schwenke, wurde, wie sein Bruder, vom Vater in der Musik unterrichtet, und unternahm 17 Jahr alt eine Reise, bei welcher er sich in Stockholm, Petersburg, Moskau, Wien und Paris längere Zeit aufhielt. Seine Compositionen bestehen in zwei- und vierhändigen Claviersonaten, op. 10, 11 und 16 (Leipzig, Breitkopf & Härtel). Sonaten für Violine und Clavier (ibid.). Fantasien, op. 30—40 (Paris, Schlesinger) u. s. w.

Schweran, russische Doppelflöte, s. Duda und Dudka.

Schwere Takttheile nannten ältere Theoretiker die accentuirten Theile eines Takts; die Haupttakttheile.

Schwiegel, s. Schwegel.

Schwindel oder Schwindl, Friedrich, talentvoller Musiker, geboren zu Amsterdam gegen 1740, spielte Flöte, Violine und Clavier. Schulden halber verliess er den Haag, lebte in Genf, wo er 1776 eine Musikschule errichtete, ging später nach Mühlhausen, dann nach Lausanne und starb in Karlsruhe am 11. Aug. 1786. Gedruckt sind von seinen Compositionen: »Sechs Sinfonien für zwei Violinen, Alt, Bass, zwei Hoboen, zwei Hörner, op. 1 (Amsterdam). Sechs idem, op. 2 (ibid. 1765). Sechs idem, op. 3 (Liège, 1768). Zwölf Duos für zwei Violinen für Anfänger, op. 4 (La Haye, 1770). Sechs Duos für Violine und Violoncell, op. 6 (Amsterdam). Sechs Quartette für zwei Violinen, Alt, Bass, op. 7 (ibid.). Vier Trios für Clavier, Violine, Bass, op. 8 (ibid.). Sechs Duos für Violine und Alt, op. 10 (Amsterdam, 1779). Sechs Duos für zwei Flöten (Paris, 1780). Sechs Trios für Flöte, Violine, Bass (ibid.). Ungedruckte Opern: »Das Liebesgrab«, »Die drei Pächter«, vier französische Opern.

Schwingungen, franz.: *Oscillations*, *Vibrations* heissen die tönenden Bewegungen der Luft, welche durch einen in Bewegung gesetzten, tonerzeugenden,

festen, elastischen Körper, oder bei einer Luftsäule durch Anblasen erzeugt werden. Diese Bewegungen der elastischen, tönenden Körper heissen ebenfalls Schwingungen (s. Klang, Ton, Resonnanz u. s. w.).

Schwingungsknoten, franz.: *Noeuds*, heissen die in Ruhe bleibenden Punkte einer tönenden Saite, an denen diese während der Schwingungen sich in kleinere Theile theilt, die wieder ihre Schwingungen währenddes für sich machen und dadurch die mitklingenden Töne erzeugen (s. Flageolet).

Scialumo (ital.), Schalmei.

Scindapsos, ein Instrument der alten Griechen, nach Ptolomäus von Scindapsos aus Etrurien erfunden.

Scio, Etienne, Violinist und Componist, zu Bordeaux 1766 geboren, gehörte anfangs dem Theater-Orchester zu Toulouse an und wurde später als Soloviolinist am Theater zu Marseille angestellt. Er verheiratete sich hier mit der Sängerin Mlle. Créçy und ging 1791 nach Paris, wo er am Theater Molière die Direktion des Orchesters übernahm und folgende Gelegenheitsopern zur Aufführung brachte: »*La France régénérée*«, 1 Akt, 1791; »*La Réveil de Camaillaka*«, 1791 und »*Le Sopha*«, 1792. Am Théâtre de la Cité wurden 1793 folgende seiner Opern aufgeführt: »*Isidore et Montrose*«, Oper in zwei Akten; »*Lisia*« und »*Tambourin de Provence*«. Scio starb am 21. Febr. 1796 an der Lungenschwindsucht 30 Jahr alt.

Scio, Julie Angélique, Gattin des Vorigen, berühmte Sängerin der *Opéra comique*, geboren 1768 in Lille. Ihr Familienname war Le Grand und unter dem Namen Créçy erschien sie, 18 Jahre alt, zuerst auf der Scene in Montpellier, später in Marseille, wo sie den Violinisten Scio heiratete. Unter diesem Namen wurde sie berühmt und sang später in Paris am Théâtre Molière und Théâtre Feydeau vom Jahre 1792 an mit brillantem Erfolge. Sie starb am 14. Juli 1807 wie ihr Gatte an der Brustkrankheit.

Scioltamente (ital.), Vortragsbezeichnung, s. v. a. Sciolto.

Scioltezza (ital.), Leichtigkeit, Fertigkeit.

Sciolto = frei, ungebunden, mit ungebundenem keckem Vortrage; oft auch als gleichbedeutend mit gestossen gebraucht; *Fuga sciolta* heisst freie Fuge.

Sciroli, Gregorio, neapolitanischer Componist, geboren gegen 1725, machte seine musikalischen Studien am Conservatorium Pièta de Turchini und wurde später Lehrer der Harmonie am Conservatorium zu Palermo. 1749 wurde seine Oper »*Ulisse errante*«, 1751 zu Neapel »*Achille in Sciro*«, Oper in drei Akten, ferner »*Merope*« aufgeführt. Zu Paris erschienen 1770 im Druck: Sechs Trios für zwei Violinen und Bass, op. 1. Concert für Flöte mit Violine und Bass.

Scolari, Josefo, dramatischer Componist, gegen 1720 im Venetianischen geboren, schrieb eine Reihe ansprechender Opern. Es sind: »*Pandolfa*«, 1745. »*La Fata maravigliosa*«, 1746. »*L'Olimpiade*«, 1747. »*Il Vello d'oro*«, 1749. »*Chi tutto abbraccia nulla stringe*« (Venedig, 1753). »*La Cascina*«, 1756. »*Statira*«, 1756. »*La Conversazioni*«, 1758. »*Artaserse*«, 1758. »*Alessandro nell' Indie*«, 1758. »*Il Ciarlatano*«, 1759. »*La buona figliuola maritata*«, 1762. »*Cajo Mario*« (Mailand). »*Tamerlano*«. »*La Famiglia in scompiglio*« (Dresden). »*La Donna stravagante*« (Venedig, 1766). »*La Schiava riconosciuta*« (ibid. 1766). Eine Sinfonie und ein Violin-Concert befanden sich ehemals im Magazin von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

Scoppa, Antonio, Abbé und italienischer Gramatiker, geboren zu Messina gegen 1762, war in Rom Professor der Sprachen und ging 1805 nach Paris, wo er an der Universität eine Anstellung als Lehrer der italienischen und lateinischen Sprache erhielt. Nach der Restauration kehrte er nach Neapel zurück und starb daselbst am 15. Octbr. 1817. Ausser sprachwissenschaftlichen Werken verfasste er: »*Les vrais principes de la versification développés par un examen comparatif entre la langue italienne et la langue française*« (Paris, veuve Courcier,

1811—1814, drei Bände in 8°, mit 56 Musikbeilagen). Choron veröffentlichte einen kritischen Bericht über dies Werk unter dem Titel: »*Rapport présenté au nom de la section de musique, et adopté par la classe des beaux-arts de l'Institut impérial de France, dans ses séances du* 18 *avril et des* 2 *et* 9 *mai* 1812, *sur un ouvrage intutulé: Les vrais principes de la versifications etc.*« (Paris, F. Didot, 1812, in 4°). Einen Auszug der vorgenannten Arbeit veröffentlichte Scoppa unter dem Titel: »*Des beautés poétiques de toutes les langues, considérés sous le rapport de l'accent et du rhythme*« (Paris, F. Didot, 1816, in 8°).

Scordato = verstimmt, wurde zuweilen, um absonderliche Effekte zu erreichen, bei den Pauken angewendet und durch die Bezeichnung *Timp. scord.* gefordert.

Scordatura, die, von der Normalstimmung eines Instruments abweichende Umstimmung zur Erleichterung ausgesucht schwieriger Stellen. Solche Abweichungen bei den Saiteninstrumenten unternahmen seiner Zeit Paganini, de Beriot, Baillot, Winter u. A.

Score (engl). = Partitur.

Scorpione, Dominico, geboren gegen 1645 zu Rossano, Stadt in Calabrien, trat jung in den Orden der Barfüsser, versah das Amt des Kapellmeisters in seinem Kloster zu Rom einige Zeit und kam dann in derselben Eigenschaft nach Messina an die Hauptkirche. 1701 jedoch ging er zu Bénévent ins Franciskanerkloster und wurde vom Grafen Orsino zum Kapellmeister des Seminars daselbst ernannt. Von S. sind zwei Bücher vorhanden: »*Riflessioni armonische*« (Neapel, 1701, in 4°) und »*Istruzioni corali non meno utili che necessarie a chiunque desidera essere vero professore del canto piano*« (Bénévent, 1702, ein Band, 162 S.). Compositionen: »*Sacra modulamine una cum litaniae B. M. V. a* 2 *e* 3 *voci*«, op. 1 (Bologna, Jacques Monti, 1672). »*Compièta da Capella con le quattro Antifone et le litaniae della B. V. M. a* 5 *voci*«, op. 2 (ibid. 1673). »*Motetti a* 2, 3, 4 *voci*«, lib. 2, op. 3 (Rom, J. Muzio, 1675).

Scotto, Ottaviano, Notendrucker, geboren zu Monza in der Lombardei gegen Ende des 15. oder Anfang des 16. Jahrhunderts. In Venedig, wo er sich niedergelassen, druckte er mit Lettern von der Erfindung des Ottaviano dei Petrucci. Das älteste bekannte aus seiner Officin hervorgegangene Werk ist: »*Intavolatura de li Madrigali di Verdelotto da cantara et sonare nel lauto intavolati per Messer Adriano (Willaert) novamente stampada et con ogni diligentia corretta*«. Anstatt des Namens vom Drucker ist sein Buchdruckerzeichen vorhanden, mit der Inschrift: *Famam extendere factis est virtutis opus*, nebst den Initialen *O. S. M. (Octavianus Scotus Modoëtiensis)*, zwei Seiten weiter das Datum M. L. XXXVI mit den Worten: *Cum gratia et privilegio.* Ein Exemplar dieses seltenen Werkes befindet sich in der kaiserl. Bibliothek zu Wien. Ferner andere Werke vom Jahre 1537 in der Bibliothek des Lyceums zu Bologna und in der königl. Bibliothek zu München.

Scotto, auch Scoto, Girolamo, wahrscheinlich Sohn des Vorigen, besass in Venedig seit 1539 eine Notendruckerei, aus der zahlreiche Werke hervorgingen. Er muss auch Musiker gewesen sein, denn unter seinem Namen erschien: »*Il primo libro de Madrigali a* 2 *voci*« (Venetia, app. Girolamo Scotto, 1551, klein in 4° obl.; zweite Auflage 1572). Noch ist eine Sammlung vierstimmiger Madrigale von Scotto vom Jahre 1542 in Venedig bekannt, in welcher auch Madrigale von Adrian Willaert enthalten sind. G. Scotto starb in Venedig 1573. Seine Söhne übernahmen seine Druckerei.

Scultetus oder Sculptetus, Joannes, deutscher Componist, dessen eigentlicher Name unbekannt ist, lebte zu Lüneburg im Anfang des 18. Jahrhunderts. Eine Sammlung von Motetten seiner Composition ist gedruckt worden: »*Thesaurus musicus continens cantiones sacras* 3—16 *vocum*« (Lüneburg, 1721, in 4°).

Scultetus, Georg, geboren in der letzten Hälfte des 17. Jahrhunderts im Dorfe Rutsenz in Schlesien, machte seine Studien in Wittenberg und veröffentlichte eine Dissertation: »*Hymnopaei Silesiorum*« (1711, in 8°, 64 S.), welche

jedoch nur kurze biographische Notizen der Autoren protestantischer Kirchenlieder enthält.

Sdegnoso, Vortragsbezeichnung = trotzig.

Se bisogna (ital.), wenn es nöthig ist.

Se piace (ital.), wenn es beliebt.

Sebastiani, Claudius, von seiner Vaterstadt Metz, wo er später als Organist lebte, *Metensis* genannt, veröffentlichte eine Schrift: »*Bellum musicale inter plani et mensuralis cantus reges, de principata in musicae provincia obtinendo contendentes. Argentorati ex officinia Machaeropoei*« (1553), in welcher er den Streit über Mensuralmusik und Choralmusik mit Gelehrsamkeit und Witz behandelt. Die Musik erscheint ihm dabei als ein Land mit vielen Provinzen, in dem sich die beiden Brüder, die in den Provinzen der Mensuralmusik und des *Cantus planus* herrschen, bekämpfen, und dieser Kampf wird durch alle Stadien und mit allen Details durchgekämpft.

Sebastiani, Ferdinand, Clarinetten-Virtuose, geboren 1800 zu Neapel, war Schüler und später Lehrer der königl. Musikschule in Neapel und Solo-Clarinettist am Theater dieser Stadt. In Paris, wohin er 1828 eine Reise unternahm, liess er sich mit Beifall in Concerten hören. Gedruckt ist von ihm: »Erste und zweite Fantasie für Clarinette und Clavier über Opernmotive« (Paris, Pacini). »Cavatine aus Norma mit Variationen für Clavier und Piano« (Milan, Ricordi).

Sebastiani, Johann, ist (nach Pisansky) 1622 zu Weimar geboren und lebte längere Zeit in Italien seinen Studien. 1650 kam er nach Königsberg und wurde hier 1661 Kurbrandenburgischer Kapellmeister. Besonders bemerkenswerth ist ein Werk von ihm: »Das Leyden und Sterben unsers HERRN und Heylandes Jesu Christi, in eine recitirende Harmonie von 5 singenden und 6 spielenden Stimmen nebst dem *Basso continuo* gesetzet, worinnen zur Erwirkung mehr Devotion unterschiedliche Verse aus den gewöhnlichen Kirchenliedern mit eingeführet und dem Texte accommodirt worden von Sr. Churfürstl. Durchlaucht zu Brandenburg bestalltem Kapellmeister in Preussen, Johann Sebastiani, Vimariae Thüringo« (Königsberg, 1672). Es dürfte das wohl die erste Passion sein, in welcher die Instrumentalbegleitung (2 Violinen, 4 Violen und der *Bass continuo* nebst einer Orgel und andern subtilen Instrumenten, als Lauten, Theorben, *Violen di Gamba* oder *di Braccia*) angewendet und die zugleich in italienischer Concertweise gehalten ist. Sebastiani hatte indess dabei der neuen Weise zu stark gehuldigt und den Contrapunkt fast ganz vernachlässigt, er weiss wohl anmuthige Melodien zu erfinden, aber nicht auch sie im Sinne seiner Aufgabe kunstvoll zu gestalten. Auch eine Sammlung von Gesängen ist von ihm erhalten: »Geist- und weltliche Lieder in Melodien gesetzt« (Hamburg, 1675).

Sebenico, Domenico Giovanni, Professor des Gesanges und guter Tenorsänger, war zu Venedig um die Mitte des 17. Jahrhunderts geboren. Erst Sänger an der Kapelle der Marcuskirche, wurde er später Kapellmeister zu Cividale in Friaul. 1692 wurde in Venedig seine Oper »*Opresso sollevato*« aufgeführt.

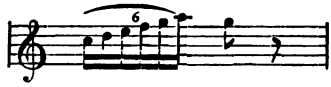
Sebor, Carl, ist am 18. Juli 1843 in Brandeis in Böhmen geboren und wurde auf dem Prager Conservatorium zu einem bedeutenden Geiger ausgebildet. Später machte er erfolgreiche Reisen in Russland und ist gegenwärtig Theaterkapellmeister in Prag. Er schrieb auch mehrere Opern: »Die Templer in Mähren«, »Die Hussitenbraut«, »Drahomira«, eine preisgekrönte Cantate zur Grundsteinlegung des böhmischen Theaters in Prag u. A.

Secanilla, Don Francesco, Componist und Musikschriftsteller, geboren am 4. Juni 1775 in der kleinen Stadt Corollera in der Gegend von Saragossa. Sein musikalischer Lebenslauf gleicht dem vieler andern. Er begann als Chorknabe an der Kirche Notre Dame del Pilar in Saragossa, seine Lehrer waren Gil de Palomas und Xavier Garcia. 1797 erhielt er eine Kapellmeisterstelle

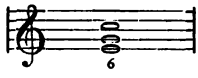
an der Kathedrale Alfonso, die er 1800 mit einer Stelle in Calahorra (Provinz Logrono) vertauschte, woselbst er auch 1825 ein Kanonikat erhielt. Er starb am 26. Decbr. 1832. Viele Messen, Hymnen, Motetten, Vilhancicos (Weihnachtsgesänge) von seiner Arbeit sind vorhanden. Eine seiner Messen ist in dem Werke von Eslava »*Lira sacra Hispana*« (zweite Serie) aufgenommen. Seine theoretischen Schriften, deren Fétis eine Reihe anführt, sind Manuscript geblieben.

Seccarrara, ein, besonders im Neapolitanischen gebräuchlicher Nationaltanz, der sich dadurch auszeichnet, dass er mit immer zunehmender, bis zur Raserei gesteigerter Geschwindigkeit ausgeführt wird. Dabei machen die beiden ausführenden Personen nicht selten die wildesten Grimassen und unanständigsten Gebehrden.

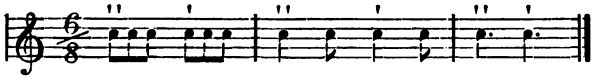
Sechs, die Ziffer 6 dient als Bezeichnung für die Sextole



und bei der Generalbassschrift für den Sextaccord



Sechsachteltakt *(Mesur de six-huit)* ist die aus zwei Dreiachteltakten zusammengesetzte Taktart; sie hat demnach (als zusammengesetzte Taktart) zwei Accente; einen Hauptaccent, der auf dem ersten, und einen Nebenaccent, der auf dem vierten Achtel ruht.



(S. Takt.)

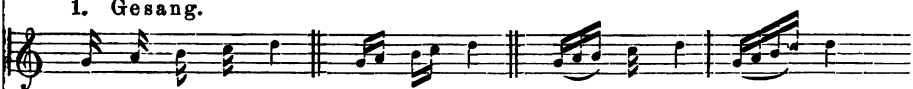
Sechser nennt man wohl auch eine sechstaktige Periode, die sich aus zweimal drei oder aus zweimal zwei Takten mit je einem Takt Anhang, oder auch aus dreimal zwei Takten zusammensetzt.

Sechsvierteltakt entspricht dem Sechsachteltakt, nur dass an Stelle der Achtelnote die Viertelnote tritt.

Sechszehnfüssig, s. Fuss.

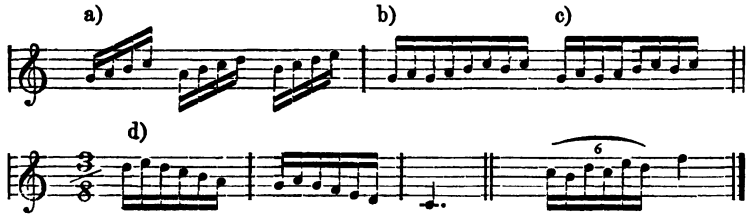
Sechszehntheilnote, *Semicroma, Semifusa, Bisunca, Double croche;* das Werthzeichen für den sechzehnten Theil einer ganzen Note 𝅘𝅥𝅯. Mehrere aufeinander folgende Noten dieser Gattung werden wie bei den Achteln durch Querbalken verbunden, bei der Notirung für Instrumente, beim Gesange, so weit sie nur auf eine Silbe gesungen werden. Doch zieht man in der Regel nicht mehr als vier zusammen, bei der Sextole und beim $^3/_8$- oder $^6/_8$-Takt wohl auch sechs, wie bei 2d.

1. Gesang.



Schon erwacht der Tag. Schon er-wacht. Schon erwacht. Schon er-

2. Für Instrumente.



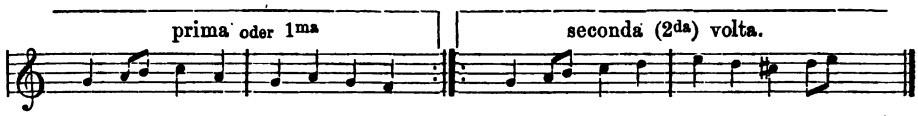
In andern Taktarten mehr als vier Sechszehntel zu verbinden, wie hier bei 2b, ist weniger übersichtlich; in solchem Falle führt man den innern Querstrich wie unter c nur von vier zu vier Noten.

Sechter, Simon, wurde am 11. Octbr. 1788 zu Friedberg in Böhmen geboren; kam 1804 nach Wien, wo er bei Kotzeluch und Hartmann seine in der Heimath begonnenen Studien fortsetzte. 1811 erhielt er eine Musiklehrerstelle am Blindeninstitut und Abt Stadler verschaffte ihm zugleich eine Stelle in der Königl. Kapelle. Später wurde er Hoforganist und Professor der Theorie am Conservatorium, als welcher er eine Reihe von Schülern zog, die sich einen Namen machten, wie R. Bibl, O. Bach, Th. Döhler, S. Thalberg, W. H. Vieuxtemps, Rufinatscha u. A. S. starb am 10. Septbr. 1867. Von seinen zahlreichen Compositionen, die ihn als bedeutenden Contrapunktisten erweisen (ausser 25 Messen schrieb er Claviersonaten und eine ganze Reihe Werke für die Orgel u. s. w.), hat keine weitere Verbreitung gefunden. Ein theoretisches Werk: »Die Grundsätze der musikalischen Composition« (Leipzig, 1853 — 1854, drei Bände) erwarb dagegen einen grossen Kreis von Freunden.

Second-dessus (franz.), zweiter Sopran.

Seconda (weibl.), **secondo** (m.), zweite (tiefere) untere Stimme gleicher Art; *Violino secondo* = die zweite Violine, zum Unterschiede von der *Violino primo*, der ersten.

Seconda volta, die zweite Wendung, die letzten Takte eines zu wiederholenden Theils, welche bei der Wiederholung gespielt werden und in den folgenden Theil überleiten:



Seconda parte; *secondo partito* = die zweite tiefere Stimme, beim vierhändigen Clavier- oder Orgelspiel die zweite Partie, welche der zweite Spieler in der untern Lage des Instruments auszuführen hat.

Secrites, ein Tonkünstler des alten Griechenlands, soll nach dem Athenäus einen *Nomos* zu Ehren der Kybele gemacht und eine Art Flöte, die sogenannte lybische Flöte erfunden haben.

Secret d'Orgue *(secretum organicum)*, die Windlade in der Orgel (s. d.).

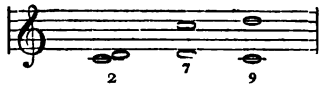
Selectionalzeile nennt man die Hauptperiode eines Tonstücks, aus deren Wiederholung und weiteren Verarbeitung sich das Ganze hauptsächlich entwickelt.

Secundarius, s. Secundiren.

Secunde ein, zwei Tonstufen umfassendes dissonirendes Intervall, das in drei Gattungen: klein, gross und übermässig gebraucht wird. Die kleine Secunde, das kleinste diatonische Intervall, der sogenannte diatonische oder grosse Halbton, im Verhältniss 16 : 15 ist für die formelle Gestaltung des Tonmaterials von ausserordentlicher Wichtigkeit, indem er die diatonische Tonleiter in zwei ganz gleich construirte Hälften theilt: $c-d-\overset{\frown}{e-f}$; $g-a-\overset{\frown}{h-c}$; gewinnt diese erst die Bedingungen, um Grundlage der symmetrischen Formgestaltung zu werden. (Siehe Musikformen, Lied, Tonleiter u. s. w.) Die grosse Secunde, der sogenannte Ganzton, aus einem grossen und einem kleinen Halbton zusammengesetzt, ist in der Durtonleiter fünfmal enthalten: $c-d$, $d-e$, $f-g$, $g-a$, $a-h$, mathematisch berechnet aber in zwei Grössen, als grosser Ganzton (9 : 8) $c-d$, $f-g$, $a-h$, und als kleiner Ganzton (10 : 9) $d-e$, $g-a$; die Differenz zwischen beiden ist das syntonische Comma 81 : 80. Die übermässige Secunde besteht aus einem Ganzton und einem kleinen Halbton (im reinen Verhältniss von 75 : 64) $c-dis$, $f-gis$; sie kommt natürlich in der Durtonleiter gar nicht, in der Molltonleiter nur bei ihrer harmonischen Construction

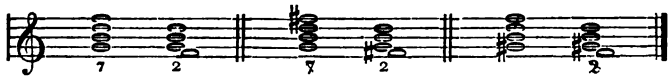
$$a-h-c-d-e-f-gis-a$$

zur Anwendung. Das dissonirende Verhältniss der Secunde wird zur Grundlage für die andern Dissonanzen: die Septime ist nur die Umkehrung und die None die Wiederholung der Secunde in ihrer höheren Octave.



Bei der Behandlung der None ist schon der Unterschied in Bezug auf Stimmführung angedeutet worden; unter Secundenaccord und Septime wird noch einiges nachzutragen sein.

Secundenaccord oder **Secundaccord,** auch Secund-Quart-Sext-Accord genannt, heisst die dritte Umkehrung des Septimenaccords, bei der die Septime in die Unterstimme tritt:



Der Grundton des Septimenaccordes *(g)* wird in diesem Umkehrungs-Accorde zur Secunde, die Terz *(h)* zur Quart und die Quint *(d)* zur Sext, daher der Name des neuen Accordes Secund-Quart-Sext-Accord, abgekürzt: Secundaccord. Dem entsprechend bezeichnet man auch nur die Secunde, die übrigen Intervalle nur, wenn sie chromatisch verändert sind, in welchem Falle dies dann durch die entsprechenden Versetzungszeichen angedeutet wird. Seine Einführung und weitere Behandlung gehört selbstverständlich in den Artikel: Septimenaccord.

Secunda toni oder **modi,** die zweite Stufe der Tonart.

Secundquintaccord und

Secundquartquintaccord sind durch Vorhalt in der Unterstimme des Sext- und Quintsextaccordes erzeugte Accordbildungen. (S. Vorhalt.)

Sedecima oder **Sedez,** veraltete Benennung der Superoctave in der Orgel, die richtiger Quintdecima sein müsste, da die Doppeloctave nicht der 16., sondern der 15. Ton ist.

Sedlazek, Johann, Flötenvirtuose, geboren 1789 zu Ober-Glogau in Schlesien. Eines Schneiders Sohn, erlernte er das Handwerk seines Vaters und blies in seinen Freistunden ein wenig Flöte. Als er als Schneidergeselle in Troppau arbeitete, fand er Gelegenheit, ein Theater zu besuchen. Später ging er nach Olmütz, von da nach Brünn und Wien; hier war er auch als Musikant thätig, indem er bei Tanzmusiken oder dergl. mitwirkte. So entwickelte sich sein Flötenspiel derart, dass er zuletzt sein Handwerk aufgab und in ein Orchester eintrat. Bald genug verbreitete sich sein Ruf so, dass er seit 1818 ganz Deutschland und ganz Italien als Virtuose bereisen konnte. In Verona spielte er vor den versammelten Höfen des Congresses. Nachdem er sich beifällig in Palermo, wohin er sich 1823 begab, hatte hören lassen, ebenso in Rom, Neapel und den andern italienischen Städten, kehrte er über Wien nach Schlesien zurück, um seine Eltern zu besuchen. Hierauf ging er nach Paris, wo er weniger Aufsehen machte, da er wohl durch seine Fertigkeit, nicht aber durch seinen Vortrag mit den französischen Virtuosen concurriren konnte. In London, wo er ebenfalls concertirte, nahm er hierauf festen Wohnsitz. Nur Variationen über »*God save the King*« sind von ihm bekannt.

Sedmik, Orgelbauer, aus Böhmen gebürtig, lebte in Prag in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Die Orgel im Dominikaner-Kloster zu Prag, welche nach Aufhebung des Klosters nach Trautenau kam, und eine gute Orgel in Reichenberg, 1769 vollendet, sind von ihm gebaut.

Sedulius, Cajus Caelius, Geistlicher und Dichter, dessen Herkunft un-

bekannt ist, lebte im fünften Jahrhundert nach Christi. Die Worte und die Melodie der Hymne »*A solis ortus cardine*« werden ihm zugeschrieben.

Seeber, Nikolaus, Organist und Orgelbauer in Römhild, war zu Hayna 1680 geboren. Er erhielt in Römhild, wo er die Schule besuchte, vom dortigen Stadtorganisten Musikunterricht. In Themar, wo er hierauf als Schreiber angestellt wurde, erlernte er die Orgelbaukunst und wurde beides: ein geschickter Organist und Orgelbauer. Er verfertigte 56 neue Orgeln in Meiningen, Hildburghausen, Bamberg, Würzburg. Eine Organistenstelle in Amsterdam, die ihm angetragen wurde, schlug er aus; er wurde in Römhild Hofmusikus des Herzogs und Stadtorganist, und starb als solcher im April 1739.

Seeger, Carl Anton Heinrich, Dr., seit 1848 Lehrer an der Realschule in Offenbach am Main, geboren am 23. Novbr. 1820 zu Rimbach im Odenwald, Schüler von Rinck, ist namentlich als Componist und Herausgeber von Orgelwerken bekannt.

Seegert, auch **Seger** und **Zekert,** Josef Ferd. Nor., Orgelvirtuos, Contrapunktist, geboren am 21. März 1716 in Repin bei Melnik, verrieth frühzeitig ein bedeutendes musikalisches Talent. Schon als Knabe ernährte er sich durch Musikunterricht, studirte dann in Prag und erlangte daselbst die Würde eines Magisters der Philosophie. Neben seinen literarischen Studien betrieb S. fleissig die Musik und lernte namentlich das Orgelspiel. Sein erster Musiklehrer war der berühmte Minoritenmönch Bohuslav Černohorský, unter dessen Leitung er als Altist in der Pfarrkirche zu St. Jakob in Prag fungirte. Černohorský verschaffte dem S. Gelegenheit, Partituren der berühmtesten Meister studiren zu können und S. verabsäumte nicht, die Werke eines C. Marcello, A. Caldara, J. J. Fux, Fr. Tuma u. s. w. gründlich zu studiren. Unter Felix Benda bildete und vervollkommnete sich S. im Generalbass und genoss in kurzer Zeit den Ruf eines der berühmtesten Orgelvirtuosen und Kirchencomponisten. Auf Empfehlung des Organisten Zach erhielt S. die Organistenstelle bei der Kirche des h. Martin in Prag und einige Jahre darnach jene an der Treukirche, die er 41 Jahre bekleidete. Als ihn Josef II. im J. 1781 in der Kreuzherrnkirche Orgel spielen hörte, war er von seiner Kunstfertigkeit hingerissen und äusserte den Wunsch, einen solchen ausgezeichneten Künstler bei seiner Kapelle in Wien zu haben; doch das Anstellungsdekret kam zu spät, denn S. starb am 22. April 1782, einige Tage vor seiner Ernennung. S. war ein gründlicher Lehrer des Generalbasses und Contrapunktes und bildete eine grosse Anzahl tüchtiger Schüler aus, von denen besonders K. Kopřiva, Joh. Koželuh, Joh. Kuchař, Vinc. Mašek, Mysliveček, Mat. Sojka, Bart. Votava excellirten. Der Hofkapellmeister Leop. Gassmann hielt ihn für den grössten Orgelspieler seiner Zeit und Dr. Burney bestätigte vollkommen dieses Urtheil. S. componirte eine grosse Anzahl Messen, Motetten, Litaneien, Psalmen u. s. w., sowie Präludien, Fugen und Toccaten für die Orgel, von denen Letzteren acht Toccaten und Fugen bei Breitkopf, dann Präludien bei Hofmeister in Leipzig im Druck erschienen sind. S. zeichnete sich nicht allein durch sein grossartiges und edles Orgelspiel, sondern auch durch seine gediegenen Kirchen- und Orgelcompositionen aus. M.

Seel, Jacob, Pfarrer zu Unterneubrunn im Grunde, lebte in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts und hat in den Druck gegeben: »Der vierte Psalm Davids, mit acht Stimmen componirt« (Coburg, 1631, 4°).

Seele *(l'âme)*, die namentlich bei den Franzosen übliche Bezeichnung der sogenannten Stimme bei den Streichinstrumenten (s. d.).

Seelen, Johann Heinrich **von,** gelehrter Philologe, geboren am 8. Aug. 1688 zu Asel bei Bremen, war später Schulrektor in Flensburg, dann in Lübeck, wo er am 21. Octbr. 1762 starb. Zu seinen zahlreichen Schriften gehört: »*Programma Principem Musicum, ex sacra et profana historia, ex hibens*« (Flensburg, 1715, in 4°, drei Blätter). Dieses Schriftstück ist abgedruckt 1) in »*Orationes de eruditis musicis*« von Claus Moller (Flensburg, 1715, in 4°);

2) in »*Miscellanea*« von Seelen (Lübeck, 1736, in 8°, S. 340—381). Eine andere Abhandlung von S. ist: »*Musarum ac Musicae felix conjonctio illustri exemplo Augustini antistitis Hipponensis declarata*« (Lübeck, 1756, in 4°).

Seeling, Hans, geboren 1828 in Prag, lebte seit 1852 in Italien, bereiste dann die Türkei, Kleinasien und Griechenland (1856), ging dann wieder nach Italien, 1859 nach Paris und 1862 nach Prag, wo er am 26. Mai 1862 starb. Er war ein trefflicher Clavierspieler und auch beliebter Componist.

Seemann, Gottfr. Wilhelm, Clarinettist, geboren am 8. Febr. 1793 bei Nordhausen, erwarb sich auf seinen Reisen durch schönen Ton und Kunstfertigkeit auf seinem Instrument den Ruf eines der ersten Clarinettvirtuosen. Er war als erster Clarinettist bei der königl. Kapelle zu Hannover angestellt.

Seger, Johann Ernst, Dr. und Prof. theol. zu Königsberg, daselbst am 2. Jan. 1675 geboren, starb am 3. Septbr. 1719. Er verfasste ein Buch: »*De ludis scenicis*« (Königsberg, 1702, in 8°), in welchem Einiges über die Musik beim Theater der Alten enthalten ist.

Segni, Giulio, gewöhnlich Giulio di Modena nach seiner Vaterstadt Modena genannt, wo er 1498 geboren wurde. Von seinem Oheim Vincent Lusignani zur Musik erzogen, wurde er ein ebenso vorzüglicher Clavier- als Orgelspieler. 1530 wurde er Organist an der Markuskirche zu Venedig und behielt diese Stellung bis 1533, in welchem Jahre er nach Rom berufen wurde, wo er in Dienste des Cardinals Santa Fiora trat. Er starb in Rom 1561 und der Cardinal, sein Schutzherr, der ihn liebte, widmete ihm eine ehrenvolle Grabschrift. Sein Spiel wird von mehreren Zeitgenossen hoch gepriesen. Einen Beleg bietet auch die folgende Anekdote, die man davon erzählt: »Der Marquis del Vasto, eben in Rom angekommen, begiebt sich zum Papst Clement VII., mit dem er eine wichtige Unterredung vorhat. Er ist von seinem Gegenstande so erfüllt, dass er sich nicht die Zeit nimmt, die Sporen abzuthun, sondern mit dem Papst, dem Cardinal Medicis und einem Staatssecretär direkt die Unterredung beginnt. Während diese drei Personen verhandeln, fängt Segni in einem Nebengemach zu spielen an und alle drei erheben sich, vergessen ihre Angelegenheit und begeben sich zum Künstler, ihm zuzuhören.«

Segno-Zeichen, s. *Al Segno.*

Segno di silenzio = Schweigezeichen, Pause.

Segond, L. A., Dr. med., Bibliothekar der Fakultät zu Paris, Mitglied vieler medicinischer Gesellschaften u. s. w. Er war im Besitz einer schönen Tenorstimme, die er unter Manuel Garcia's Leitung ausbildete, mit zum Zwecke seiner medicinischen Beobachtungen, die menschliche Stimme betreffend. Die erste Frucht seiner Forschungen war das Buch: »*Hygiène du chanteur. Influence du chant sur l'économie animale. Causes principales de l'affaiblissement de la voix et du développement de certaines maladies chez les chanteurs; moyens, de prevenir ces maladies*« (Paris, Labé, 1846, ein B. in 12°, 246 S.) Eine Reihe von Vorlesungen, die S. zu verschiedenen Zeiten an der Akademie der Wissenschaften hielt, veröffentlichte er in einem Gesammtbande unter dem Titel: »*Mémoires pour servir a l'histoire anatomique et physiologique de la phonation*« (Paris, Rignoux, 1849, ein Band, gr. 8°). Der Inhalt der einzelnen Aufsätze ist folgender: 1) »*Mémoire sur l'ossification des cartilages du larynx*«. 2) »*Recherches experimentales sur la phonation*«. 3) »*Mémoire sur la voix inspiratoire*«. 4) »*Mémoire sur les modifications du timbre de la voix*«. 5) »*Note sur les mouvements de totalité du larynx. Mémoire sur la parole*«.

Segue = es folgt, z. B. *segue Andante* = es folgt das Andante.

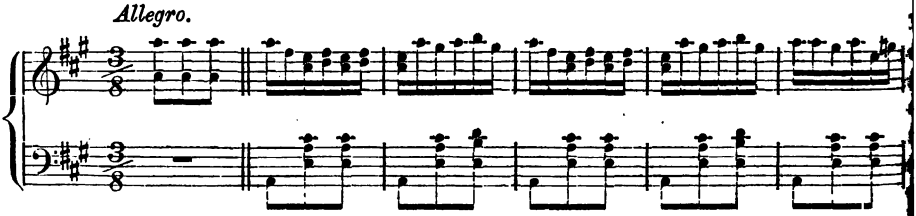
Seguidilla a) ein spanischer Nationaltanz mit Gesang und Guitarrebegleitung; b) die eigenthümliche Versform dieser Tanzgesänge, die aus vier längern oder sieben gebrochenen Zeilen bestehen. — Seguidillas sind gesungene Boleros. Die Musik ist von der des Bolero und der beliebten Jota nicht zu unterscheiden. Sie bewegt sich im raschen Allegrotempo im $^3/_4$- oder $^3/_8$-Takt.

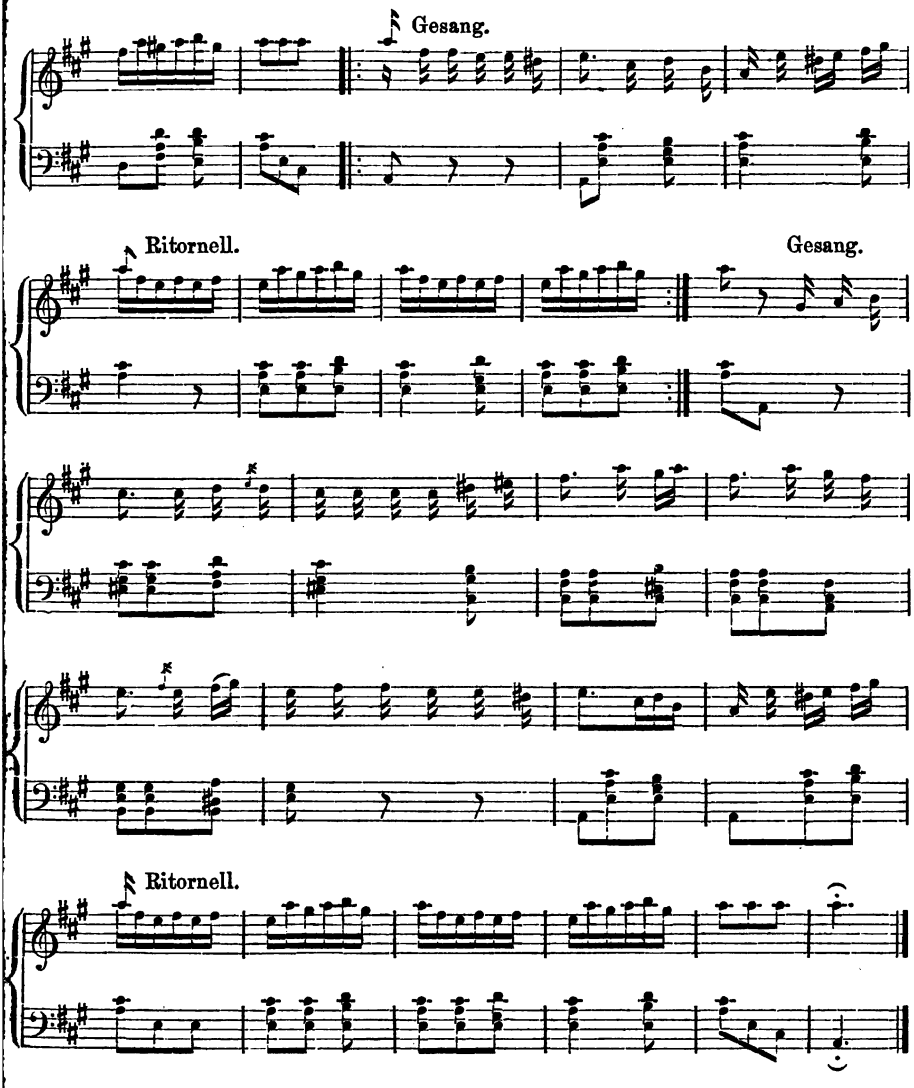
Die langsamen Boleros im Moderato-Tempo mit der rhythmischen Figur , wie sie von Opern- und Liedercomponisten nachgebildet worden, sind jetzt in Spanien äusserst selten noch im Gebrauch. Das Wort Seguidilla sagt nichts anders als Fortsetzung und hat man vermuthlich diesen Tanz und zugleich die dazu gesungenen Liedchen deshalb so bezeichnet, weil die vom Instrument gespielte Bolero-Melodie von der Singstimme fortgesetzt wird, worauf dann ein Ritornell des begleitenden Instruments folgt, so dass Spiel, Gesang und Tanz ein ununterbrochenes Ganze bilden. Oder vielleicht ist der Name deshalb gebraucht, weil auf dieselbe Melodie immer neue Tanzreime (nach Art der Schnaderhüpfln) improvisirt werden. Spanische Schriftsteller behaupten, die Seguidilla in der Weise, wie sie noch heute gehört und getanzt wird, sei im Anfang des 18. Jahrhunderts zu Manchega (dem südlichen Theile von Neucastilien) entstanden und nennt man deshalb auch die beliebteste Tanzweise dieser Art *Seguidilla Manchegas*, oder kurzweg *Manchega* (s. das unten folgende Musikstück!). Der Name Seguidilla aber ist bedeutend älter, da er schon im »Don Quixote«, Cap. 30, vorkommt. — Ueber die Anordnung und den Verlauf des Seguidillentanzes möge folgende Stelle aus Czerwinski's »Geschichte der Tonkunst« (S. 76) uns belehren: »Während die Guitarre präludirt, stellen sich die Tänzerpaare, am besten in der anmuthigen Tracht des Majo und der Maja, in zwei Reihen gegenüber und drei bis vier Schritte entfernt von einander auf. Sodann wird, indess die Tänzer noch unbeweglich stehen, der erste Vers der Copla (franz. *Couplet*) gesungen. Die Stimme schweigt wieder; die Guitarre fängt an, die eigentliche Tanzmelodie zu spielen und nun erst, beim vierten Takt, beginnt zugleich das Lied der Seguidilla, der Schall der Castagnetten und der Tanz mit seinen schwebenden Pas, dem graziösen Entgegenfliegen und Zurückeilen, jener reizenden Darstellung der Liebesfreuden. Die Pas sind ein Gemisch von Schritten des Fandango, der Jota (spr. Chota) und der lärmenden Taconeos (d. h. wiederholtes Gegeneinanderschlagen der Stiefelabsätze). Mit dem neunten Takte ist die erste Abtheilung zu Ende und es tritt eine kurze, nur mit leisen Klängen der Guitarre ausgefüllte Pause ein. In der zweiten Abtheilung werden die Plätze gewechselt, ohne dass die Tänzer sich dabei die Hände reichen, und zwar mit einer Promenade voll ernster Würde, die auffallend gegen die ausgelassene Lustigkeit des übrigen Tanzes absticht. Darauf wiederholt sich die erste Abtheilung mit einigen Variationen in den Pas und Stellungen, und am Schluss derselben werden wieder die anfänglichen Plätze eingenommen. Mit dem neunten Takte des dritten und letzten Theils endlich verstummen plötzlich Musik und Lied und es ist eine Hauptregel, dass die Tänzer unbeweglich in der Stellung verharren, in welcher sie die letzte Note der Musik überrascht; wird diese Position gut gewählt, so rühmt man, es sei »*bien parado*«.

Es mag hier die Musik der Seguidilla von Manchega, die von ihrer Heimath aus sich über ganz Spanien verbreitete und bis vor Kurzem sehr beliebt war, Platz nehmen. Sie wurde dem Referenten durch einen spanischen Guitarrenvirtuos, Don Ciebra aus Sevilla, 1865 in Dresden mündlich mitgetheilt.

Seguidilla Manchegas.

Allegro.





Die zur Manchega gesungenen Verse (beginnend »*Cuando voy à casa etc.*«) lauten in Prosa-Uebersetzung so:

Majo (Mann): »Wenn ich nach dem Hause meiner Herzliebsten gehe, scheint mir der Berg, den ich hinauf muss, ein Hügel, den es hinabgeht. Aber wenn ich von ihr gehe, scheint mir der Hügel ein Berg zu sein.«

Maja (Frau): »Erfüllt mein Majo nicht seine Pflicht, werd ich entseelen ihn durch einen Dolchstich. Zu den Waffen! Krieg! Krieg! Der Unwürdige soll mir ohn Erlass zahlen, was er mir schuldig ist.«

Was den Inhalt der zur Seguidilla gesungenen Tanzreime anlangt, so bestehen dieselben aus poetischen Tändeleien oder kurzen, epigrammatischen Aussprüchen, wie sie ähnlich das Madrigal der Italiener aufweist. Nach ihrer Form bestehen die Seguidillen aus vier längern oder aus sieben gebrochenen Zeilen, welche nicht durch Silbenreim, sondern durch blosse Assonanz miteinander verbunden sind. — Zum Beleg mögen einige Proben solcher während des Gesanges improvisirter Seguidillen-Verschen hier folgen. Das erste ist aus Geibel's »Volkslieder der Spanier«, das zweite von Paul Heyse übersetzt:

a) „Dein Garten blühte prächtig
Von rothen Rosen;
Als ich hineingetreten,
Fand ich nur Dornen.
O süsses Leben,
Du hast für Liebe
Nur Leid gegeben!"

b) Und muss ich Eine freien,
Eine Kleine will ich;
Denn untern Uebeln wählt man
Das kleinst billig.
Doch wie viel Elend
Die Kleinheit mich kostet,
Das weiss der Henker!

c) Die Manchega zu singen,
Bedarf es der Glut;
Wer die nicht besitzet,
Der gehe zum Teufel.
Manchega lebe, sein Gesang
Voller Anmuth und Würze.

d) Hörst du die Glöcklein
Zu meinem Begräbniss,
So lass mich nicht beerdigen,
Ohne mich nochmals zu sehen;
Denn es ist darauf zu wetten,
Dass mit einem einz'gen Blicke
Du zum Leben mich erweckst.

Bemerkt sei noch: dass auch alle Tanzreime zu den Bolero's die gleiche Form haben. Als Beweis folge der Text zum Bolero in Andalusien im Original:

Sin duda que tus ojos
Tiene veneno,
Pues solo de mirarte
Me estoy muriendo:
Mira me mucho,
Pues ya que muero quiero
Morir á gusto.

(Prosa-Uebersetzung: »Ohne Zweifel haben deine Augen Gift; denn allein sie gesehen, möcht ich sterben. Doch schaue mich recht viel an! Denn wenn ich einmal sterben muss, so geschehe es mit Vergnügen!) B.

Sehling, Joseph Anton, Componist, geboren zu Tiesing in Böhmen gegen 1680. Nachdem er in Prag seine literarischen und musikalischen Studien beendet hatte, trat er in die Kapelle des Grafen Mozin in der Eigenschaft als Sänger und Componist; später wurde er auch Chordirektor einer Kirchenkapelle. Er starb in Prag am 9. Septbr. 1756 in hohem Alter. Man kennt von ihm: Messen, Offertorien, Requiem, das Oratorium »*Filius prodigus*« (aufgeführt 1739 und 1744), zwei Opern in lateinischer Sprache, wovon eine bei der Krönung der Kaiserin Maria Theresia in Prag aufgeführt wurde.

Seidel, Carl, Dr. phil., Professor, Mitglied gelehrter Gesellschaften, geboren zu Berlin am 14. Octbr. 1787, war Anfangs nur Lehrer auf der Guitarre, wandte sich aber mit Energie den Wissenschaften zu und zwar mit besonderer Vorliebe den Kunstwissenschaften. Er erhielt 1826 die Doctorwürde und 1840 den Titel: Professor. Er starb am 15. August 1844 zu Berlin. Zu seinen Schriften gehört: »*Charinomos*, Beiträge zur allgemeinen Theorie und Geschichte der schönen Künste« (Magdeburg, Rubach, 1825—28). Im zweiten Theile ist unter Anderem ein Umriss zu einer Poetik der reinen Tonkunst enthalten. In der Berliner »Musikalischen Zeitung« von 1826, No. 48, 49, und Jahrgang 1828 sind Aufsätze über Opern und Operndichtung, »Bausteine zu einer Aesthetik der Tonkunst« und über »das Kirchenlied« enthalten.

Seidel, Ferdinand, Hofcomponist und Violinist des Erzbischofs zu Salzburg, geboren zu Falkenberg in Schlesien gegen 1705, kam einigermassen vorbereitet nach Wien und wurde dort der Schüler Rosetti's. Später kehrte er nach Schlesien zurück, trat in den Dienst des Grafen Zenotin, dann des Erzbischofs von Salzburg. In dieser Stellung wechselte er in der Direktion der Kapelle mit dem Kapellmeister Eberlin und den beiden Hofcomponisten Cristelli und Leopold Mozart. Er soll ein trefflicher Violinist gewesen sein; seine Compositionen für dies Instrument sind mit Schwierigkeiten überhäuft. Sie bestehen in Sinfonien, Concerten und Solos. Bei Breitkopf in Leipzig befanden sich im Manuscript zwölf grosse Violinsolos. Gedruckt ist nur: »Zwölf Menuetten für die Laute sammt einer Fantasie für die Laute von Herrn Baron, königl. preussischen Lautenisten, als eine Probe eines neuen Drucks von musikalischen Charaktern für die Laute« (Leipzig, 1759, in Folio).

Seidel, Friedrich Ludwig, königl. Opern-Kapellmeister zu Berlin, geboren am 1. Juni 1765 zu Treuenbrietzen als der Sohn eines Schuhmachers, erhielt vom Organisten des Städtchens Claus mit J. H. Himmel gemeinschaftlich Clavier- und Orgelunterricht. Sein älterer Bruder, der in Berlin lebte, hatte Gelegenheit, Reichardt von den musikalischen Anlagen des Knaben zu sprechen, dieser erbot sich, ihn zu fördern, liess ihn kommen, prüfte ihn und nahm ihn in sein Haus. Concertmeister Benda unterrichtete ihn, da Reichardt's Zeit zu vielfach beansprucht war. S. durfte aber Reichardt auf seiner Reise nach Paris und London begleiten, wo er Gelegenheit hatte, die Opern Gluck's, Salieri's und Sacchini's und in London die Oratorien Händel's zu hören. Nach Berlin zurückgekehrt suchte er noch den Rath Kirnberger's nach und habilitirte sich vorläufig als Clavierlehrer. 1792 wurde er Organist an der Marienkirche und nach Aufführung einer Gelegenheitsoper »Claudina von Villabella« brachte ihn B. A. Weber als seinen Gehülfen am Nationaltheater in Vorschlag. Iffland ertheilte dazu die Genehmigung 1801. 1808 wurde S. dann Musikdirektor der königl. Kapelle und 1822 Kapellmeister. Er starb 1831 am 5. Mai. Die Singakademie, zu deren ersten und langjährigsten Mitgliedern er gehörte, veranstaltete ihm eine Gedächtnissfeier. Seine zahlreichen Compositionen bestehen in Oratorien, Motetten, Hymnen, *Missa pro defunctis*, Psalmen, Opern: »Jery und Bätely«, Singspiel von Goethe; »Hero und Leander«, lyrisches Melodrama; »Der Dorfbarbier«, zwei Theile, Posse mit Gesang; »Die Abenteuer des Ritter Don Quixote«, dramatische Burleske, fünf Akte (von verschiedenen Componisten, S. Ouvertüre und Chor); »Lila«, Oper (Goethe); »Nebukadnezar«, grosse Oper; »Honorine«, Oper; Musik zu Schauspielen, Ballets, Gesänge und Lieder, Instrumentalmusik. Ein specielles Verzeichniss ist im »Tonkünstler-Lexikon« von Ledebur, S. 542, zu finden.

Seidel, Johann Julius, Organist zu Breslau, daselbst am 14. Juli 1810 geboren. Er erhielt zwar Musikunterricht, aber sein Verlangen, eine Orgel spielen zu dürfen, wurde erst erfüllt, als er 17 Jahre alt war und zwar durch den Organisten Neugebauer, dessen Spielart er nachzuahmen sich auf dem Clavier geübt hatte. Vom Organisten Atze, den er ebenfalls nun kennen lernte, erhielt er sodann regelmässigen Unterricht und nach dem Tode desselben im März 1837 dessen Stelle. Da er sich auch in der Orgelbaukunst Kenntnisse erworben, liess er unter seiner Leitung die Orgel seiner Kirche (St. Christophori) umbauen, verfasste auch ein Werk: »Die Orgel und ihr Bau«, welches er 1843 bei Leukart in Breslau herausgab und welches bereits im November desselben Jahres eine neue Auflage erlebte. Ausserdem schrieb er eine Anzahl Präludien und Fugen für die Orgel und ein- und mehrstimmige Gesänge für Männerstimmen. Seidel starb — den Ruf eines ebenso bescheidenen als fleissigen und ausgezeichneten Mannes hinterlassend.

Seidel, Samuel, Cantor und Organist um die Mitte des 17. Jahrhunderts, liess drucken: »*Corona Gloriae* oder Geistliches Ehren-Kräntzlein« (Freiberg in Meissen, 1657, 4°). »Geistliches Seelen-Paradies- und Lust-Gärtlein« (ebendaselbst 1658, 4°).

Seidelmann, Eugen, Theaterkapellmeister in Breslau, geboren am 12. April 1806 zu Rengersdorf bei Glatz in Schlesien. Sein Vater war dort Lehrer und ertheilte ihm den ersten Unterricht in der Musik und der Prediger des Oertchens unterwies ihn in der Harmonielehre. S. kam 1826 nach Breslau, um Theologie zu studiren. Nach dem Abgange von Kahl 1828 übernahm er die Leitung des akademischen Gesangvereins und bewährte sich als Dirigent dergestalt, dass man ihm 1830 die Direktion des Theaterorchesters anbot, die er annahm. »Virginie«, grosse Oper in drei Akten (1839) und »Das Fest zu Kenilworth« (1843), von ihm componirt, wurden in Breslau mit vielem Beifall gegeben. Ferner schrieb er Messen, *Stabat mater*, Musik zu einigen Dramen und Lieder. Er starb 1862. Seine Gattin:

Seidelmann, Marie, geborene Dickmann, war in Elbing am 5. Novbr. 1817

geboren und in Berlin von Carl Nikolai und Rellstab ausgebildet. Sie debütirte in Berlin am Theater der Königstadt in der Oper »Montecchi und Capuletti« von Bellini, worauf sie für das königl. Theater engagirt wurde, kam hierauf nach Hannover und dann nach Breslau, wo sie sich am 27. Septbr. 1841 mit S. verheiratete. 1845 trat sie zum letzten Mal vor die Oeffentlichkeit in der Rolle der Pamina in der »Zauberflöte«.

Seidl (...), Hofmusikus Kaiser Maximilian I. und Meister auf der Posaune. Bei dem Triumphzug, welchen Albrecht Dürer 1512 auszuführen hatte und zu welchem der Kaiser die Zeichnung selbst angab, heisst es beim 12. Bilde, genannt *Musica Canterey*: »*Item onder den Pusavnern solle der Seidl maister sein.*«

Seidler, Carl August, Violinist, königl. Concertmeister der Opernkapelle zu Berlin, geboren daselbst am 13. Septbr. 1778, erhielt den ersten Unterricht vom Violinisten Bernard und konnte sich bereits als sechsjähriger Knabe am Hofe mit Beifall hören lassen. Mit Empfehlungen der Prinzessin Friederike versehen, unternahm er bald eine Kunstreise, nach deren Beendigung er bei Haak Stunde nahm und auf Befehl des Königs bei der königl. Kapelle angestellt wurde. Als Möser Preussen verliess, nahm er auch dessen Stelle bei den Hofquartetten ein. 1806 wurde die Kapelle vermindert und S. ging mit einem Kunstfreunde, dem Grafen Yermoloff, nach Russland. 1812 kehrte er nach Deutschland zurück, ging nach Wien, verheiratete sich dort mit der Sängerin Caroline Wranitzki und kam dann nach zehnjähriger Abwesenheit wieder nach Berlin. Am 28. April 1839 während der ersten Vorstellung der Oper »Der Bauer von Preston« traf ihn ein Schlaganfall, der am 29. Febr. 1840 seinen Tod herbeiführte. Die seltene Correktheit und der schöne weiche Ton seines Spiels waren allgemein anerkannt. Sein schönes Instrument, ein Geschenk Friedrich Wilhelm II., erstand nach seinem Tode der Concertmeister Ganz.

Seidler, Caroline, geborene Wranitzki, königl. Hofopernsängerin zu Berlin, war in Wien geboren und von ihrem Vater, dem Concertmeister Anton Wranitzki, im Gesange ausgebildet. 1812 verheiratete sie sich mit F. Seidler (s. o.) und folgte diesem 1816 nach Berlin, wo sie zuerst als Gast auftrat und 1817 engagirt wurde. Sie sang als eine der bedeutendsten Sängerinnen die ersten Sopranpartien und hatte ein sehr reiches Repertoir, darunter die Agathe im »Freischütz« von der ersten Vorstellung dieser Oper bis zum Jahre 1836 (einundneunzig Mal). Auch sang sie die Rosine im »Barbier« bei der ersten Aufführung in Berlin, ebenso die Euryanthe. Am 26. Mai 1838 nahm sie vom Publikum Abschied in der Rolle der Constanze im »Wasserträger« und im vierten Akt des »Robert der Teufel«. Ihr Bild erschien nach der Natur von Däge, und auf Stein von G. Lüderitz gezeichnet (Berlin, bei Lüderitz).

Seifert, Emil Carl, ist am 6. Febr. 1849 in Berlin geboren und bildete sich hier zu einem guten Geiger aus, als welcher er schon in seinem neunten Lebensjahre öffentlich auftrat und später auf ausgedehntern Kunstreisen Ruf erwarb. 1874 ging er als Lehrer an das *Peabody Conservatory of Music* nach Baltimore und ist gegenwärtig als Schriftsteller, wie auch als Dirigent eines grossen Orchesters in New-York erfolgreich für Verbreitung der neuern deutschen Musik thätig. Von seinen Compositionen kamen bisher zur Aufführung: eine Ouverture und ein Festmarsch, gedruckt sind: Lieder und Clavierstücke.

Seiffert, Carl, Musikdirektor an der Königl. Landesschule Pforta bei Naumburg a/S., ist am 16. Novbr. 1805 zu Blumeroda bei Neumarkt geboren und wurde von seinem Vater, Cantor daselbst, für das Schulfach bestimmt, allein in Breslau, wohin er 1822 ging, liess er sich leicht bewegen, die Musik zum Lebensberuf zu erwählen. Er ging zu diesem Zweck nach Berlin und genoss hier den Unterricht von Bernhard Klein, Zelter, Bach und Grell und bildete sich namentlich zu einem tüchtigen Orgelspieler. 1829 wurde er Organist am Dom zu Naumburg a/S. und von hier verbreitete sich bald sein Ruf als tüchtiger Orgelspieler auch in weitern Kreisen. 1835 übernahm er auch die Leitung des Gesangvereins, mit dem er grössere Aufführungen der

bedeutendsten Meisterwerke veranstaltete. 1842 wurde ihm das Prädikat eines Königl. Musikdirektors verliehen und 1845 erfolgte seine Berufung als Musikdirektor an die Königl. Landesschule zu Pforta, in welcher Stellung er eine ebenso segensreiche Thätigkeit entfaltete. Von seinen Compositionen sind mehrere Werke für Orgel und einzelne Gesänge erschienen. Auch als Schriftsteller war er thätig in einzelnen Artikeln, die er für die »Allgemeine Musikzeitung«, die »Cäcilia« und die »Euterpe« lieferte.

Seifriz, Max, geboren am 9. Octbr. 1827 in Rottweil, erhielt den ersten Unterricht in der Musik vom Vater und trat im siebenten Jahre in den Knabenchor der Stadtkirche, wo er als Solo-Alt sowohl durch seine schöne Stimme, wie durch Sicherheit im Treffen die Aufmerksamkeit auf sich zog, sodass der Magistrat seiner Vaterstadt ihn dem damaligen Hofkapellmeister Täglichsbeck zur Ausbildung übergab und die Kosten dafür auf sechs Jahre übernahm. Anhaltender Fleiss förderte ihn so, dass er 1841 bereits als Sologeiger in der fürstlichen Kapelle fungirte und einige Jahre später mit der Composition einer Messe und einer Sinfonie hervortrat. 1849, als die Kapelle auf unbestimmte Zeit beurlaubt wurde, ging S. nach der Schweiz und nahm in Zürich am Stadttheater eine Stelle als Sologeiger an, wurde aber 1854 vom Fürsten von Hechingen, als derselbe seine Residenz in Löwenberg aufschlug, wieder an dessen Hof berufen. Er erhielt die Stellung als Hofkapellmeister und Intendant der Hofmusik. Hier schrieb er die Ouvertüre und Zwischenaktsmusik zu Schiller's »Jungfrau von Orleans«, eine Sinfonie *H-moll*, eine Concertcantate »Ariadne auf Naxos«, zwei Hefte Männerchöre, zwei Hefte gemischter Chöre. Sein Dirigententalent wird gerühmt. Nach dem Tode des Fürsten 1869 siedelte er nach Stuttgart über.

Seiler, Josef, ist 1823 am 15. Jan. zu Lügele bei Pyrmont geboren, bildete sich unter der Leitung des Hoforganisten Joh. Schneider in Dresden (1844—52) zu einem trefflichen Orgelspieler und genoss in der Zeit zugleich auch die Unterweisung von C. G. Reissiger. Bis 1859 bekleidete er die Organistenstelle in seiner Vaterstadt und ging dann nach Münster als Organist an die Stiftskirche des h. Mauritius. Er hat eine Menge kirchlicher Werke componirt und war auch als Mitarbeiter für mehrere Musikzeitungen schriftstellerisch thätig. Er starb am 29. Mai 1877.

Seirites, Flötenspieler, geboren in Numidien, war der Erfinder der gebogenen Flöte *(plagiaulos)*, der sogenannten lybischen Flöte, nach dem Vaterlande des Erfinders so genannt. *(Vid. Athen. lib.* 14. *C.* 2 *& Pollux, lib.* 4. *C.* 10 *sect.* 74).

Seitenbewegung, s. Bewegung.

Seitenfaltenbretter hat jeder Spannbalg vier. Sie haben die Gestalt eines stumpfwinkligen Dreiecks und sind dort, wo der Aufgang des Balges ist, am weitesten, während sie nach der entgegengesetzten Seite spitz zulaufen. (S. Orgel.)

Seixas, Jozé Antonio Carlos, Ritter vom Christus-Orden und Organist an der Basilica in Lissabon, geboren zu Coïmbra 1704, war in seinem Vaterlande gleich hochgeschätzt als Componist wie als Orgelspieler. Er starb 1742, erst 38 Jahr alt. Von seinen Compositionen sind erhalten: »Zehn Messen für vier und acht Stimmen mit Orchester«. »*Te deum laudamus* für vier Chöre«. »Motetten für zwei, drei und vier Stimmen mit oder ohne Instrumente«.

Séjan, Nicolaus, berühmter Orgelspieler in Frankreich, geboren zu Paris am 19. März 1745. Sein Vater war Kaufmann und bestimmte den Sohn für denselben Stand; aber die Neigung des Knaben, der seinen Onkel Forqueray oft Orgel spielen hörte, nahm eine andere Richtung, und als dieser ihn sogar in seiner Kunst unterrichtete, fielen seine Lehren auf so fruchtbaren Boden, dass Séjan mit 13 Jahren für einen guten Orgelspieler galt. Bordier ertheilte ihm nun Unterricht in der Harmonielehre und 1760, 15 Jahre alt, erhielt S. seine erste Organistenstelle an St. André des Arts. Nachdem er sich vier Jahre später im *Concert spirituel* unter allgemeiner Anerkennung hatte hören lassen, erhielt er 1772 neben den drei andern berühmten Orgelspielern Daquin,

Couperin und Balbâtre die vierte Stelle an der Kathedrale von Paris. Bei der Abnahme der neuen Orgel von Clicquot in der Kirche St. Sulpice versetzte S. durch sein Spiel die Zuhörer in Entzücken und der Platz an dieser Orgel, als er vacant war, wurde ihm ohne Conkurrenz zugesprochen. 1789 wurde er zum Organisten der königl. Kapelle ernannt und empfing bald darauf seine Ernennung als Professor des Orgelspiels an der königl Musikschule, gegründet von Baron de Breteuil. Indessen S. unterrichtete im Gesange, da eine Orgel noch nicht vorhanden war. Durch die Revolution verlor er seine Aemter, die er erst 1814 wieder erhielt. Bereits 1819 am 16. März starb er an der Schwindsucht. Sein Stil im Orgelspiel wird besonders hoch gerühmt und man bezeichnet ihn als einen der vorzüglichsten, ja als den einzigen talentvollen Organisten Frankreichs aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Seine gedruckten Werke sind: »*Six Sonates pour Piano et Violon*« (Paris, Bailleux). »*Recueil de rondeaux et airs pour piano seul*« (Paris, Boyer). »*Trois trios pour piano, violon et basse*« (ibid.). »*Fugues et Noels pour l'orgue ou le piano*« (Paris, Lemoine ainé).

Séjan, Louis, Sohn des Vorigen, ist in Paris 1786 geboren, Schüler seines Vaters und dessen Nachfolger im Amt an St. Sulpice; von 1819 auch an der Kapelle des Königs. Von ihm sind gedruckt: »*Deux sonates pour piano seul*«, op. 5 und 6 (Paris, Lemoine ainé). »*Deux sonates pour harpe et piano*« (ibid.). »*Nocturne pour piano et cor*«, No. 1 und 2 (Paris, Sieber). »*Nocturne pour piano et flûte*«, op. 24 (Paris, Lemoine). »*Fantasie pour piano sur les folies d'Espagne*« u. s. w.

Selah, ein, in den Psalmen sehr häufig vorkommendes Wort, von dem man allgemein annimmt, dass es ein musikalischer Kunstausdruck gewesen sei; nach Einigen ist es gleichbedeutend mit *da capo;* Andere nehmen wieder an, dass der Wechsel der Chöre damit gefordert sei, oder dass es sich auf den Eintritt der Harfen und der Instrumente überhaupt bezogen habe. Nach der muthmasslichen Ableitung von *salae*, erheben, erhöhen, dürfte es sich auf eine vielleicht auch durch Instrumente gesteigerte Weise des Vortrags beziehen.

Selamie, eine arabisch türkische Rohrflöte mit 16 Tonlöchern, auch Salamie (s. d.) genannt.

Seldius, Georg Sigismund, Kaiserlicher Vice-Kanzler, geboren zu Augsburg 1516 am 21. Jan., war Musikliebhaber und ausgezeichneter Lautenspieler, sodass er als solcher die allgemeinste Bewunderung erregte. Auch die Gunst des Kaisers Maximilian hatte er durch sein Spiel erworben, und als er am 26. Mai 1565 auf dem Wege zum Kaiser durch Umwerfen des Wagens sein Leben verlor, liess dieser sein Bild auf sein Grabmal verewigen.

Selichius, Daniel, Componist, fürstlich Braunschweigischer Kapellmeister zu Wolfenbüttel, geboren zu Wesenstein in Sachsen, wo er Cantor war, bis er 1625 obengenannte Stelle erhielt. Es sind von ihm gedruckt: »*Prodromus cantilenarum harmonicarum, exhibens Paduanas, Intradas, Galliardas et Courantas*« (Wittenberg, 1614, 4°). »*Prodromus exercitationum musicarum* von vier-, fünf- und sechsstimmigen Paduanen, Gaillarden, Intraden und Couranten« (ebend. 1615, 4°). »Weihnachts-Gesang als Neujahrs-Wunsch an etliche Erfurtische Rathsherrn« (Jena, 1619, 4°). »*Opus novum*«, 24 geistliche lateinische und teutsche Concerten und Psalmen Davids von zwei, drei, vier bis zwölf Stimmen enthaltend (Hamburg, 1625).

Seligmann, Hippolyte-Prosper, Violoncell-Virtuose, am 28. Juli 1817 zu Paris geboren, besuchte das dortige Conservatorium, welches er 1838 verliess. S. unternahm nun grosse Concertreisen durch das mittägliche Frankreich, Italien, Spanien und Algerien. In Madrid concertirte er in Gemeinschaft mit Schulhoff. Sein Instrument von Nicola Amati ist eins der ausgezeichnetsten dieses Meisters. Seine Compositionen, gegen 50 Werke, bestehen in Fantasien und Divertissements über Opernmelodien.

Selle, Thomas, Kirchencomponist, Cantor und Musikdirektor und Kano-

ikus an der Catharinenkirche zu Hamburg, geboren zu Zörbig in Sachsen m 23. März 1599, war vor dem Jahre 1624 Rektor zu Wesselbury im Dithmarsischen, sodann 1636 Cantor in Itzehoe in Holstein. 1641 kam er nach Hamburg, wo er in den oben angegebenen Aemtern bis zu seinem Tode, welcher m 2. Juli 1663 erfolgte, verblieb. Er stand in hoher Achtung; seine beträchtliche Büchersammlung vermachte er der öffentlichen Stadtbibliothek zu Hamburg. Von Werken dieses Tonkünstlers sind durch den Druck vervielfältigt: »*Monophonia harmonico-latina hoc est XV concentus ecclesiastici de festis anniversariis* 2 *et* 3 *voc.*« (1632). »*Decadam concertuum Memorium Jac. Fabricii*«. »*Concertationem Castalidum*, d. i.: Musikalischer Streit«, 5 Stimmen, gedruckt um das Jahr 1624. »*Deliciae Pastorum Arcadiae. h. e.* Arkadische Hirtenfreud, darin zehn neue weltliche mit lustigen amoreusischen Textlein gezierte Pastorellen begriffen, *à* 3 *voc.*, nach itziger Invention componirt und in Druck gefertiget von Thoma Sellio, Cervicca — Saxone, Scholae Heidanae p. t. Coll.« (Hamburg, 1624, in 4°). »*Amorum musicalium decad I*«. »*Concertum trivocalium germanico-sacrorum pentatem*« (1635). »Brautlied«, mit der Musik zu Hamburg 1637 in 4° gedruckt. »Eine Hochzeit«, Musik zu Hamburg 1653 gedruckt. »Eine Brautmesse oder Motette *a* 6 *voc. cum et sine Basso cont.*« »*Hagiodecamelydria* oder zehn geistliche Concertlein mit 1, 2, 3, 4 Stimmen« (Hamburg, 1631, in 4°). »*Concertuum binis vocibus ad bassum continuum concenendorum, etc.*« (Hamburg, 1634, in 4°). »*Decas prima amorum musicalium*, oder zehn neue amorösische weltliche Liedlein mit 3 Stimmen« (ibid. 1635, in 4°). »*Concertuum latino-sacrorum* 2, 4, 5 *vocibus, ad bassum continuum concinendorum liber primus*« (Rostocchii, 1646, in 4°; das zweite Buch dieser Sammlung Hamburg, 1651, in 4°). »Ein Concert für Singstimmen, Violinen und Violen da gamba«, Herrn Neumark zugeschrieben. »Johann Ristens Sabbathische Seelen-Lust« (Lüneburg, 1651). »Desselben musikalische Festandachten« (Lüneburg, 1655, in 8°, beide mit Melodien). »Ein *Canon triginta sex vocibus etc.*« Im Manuscript befinden sich in der Bibliothek zu Hamburg: »Teutsche geistliche Concerten, Madrigalien und Motetten mit 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 14, 16 Stimmen«.

Selletti, Giuseppo, dramatischer Componist, geboren zu Rom gegen 1720. Von seinen Opern wurden aufgeführt: »*Nitocri*« (1753), »*L'Argene*« (1759), »*La Finta Pazza*« (1765).

Selli, Prosper, dramatischer Componist, geboren zu Viterbe gegen 1810. In seiner Vaterstadt wurde 1837 eine religiöse Cantate von ihm aufgeführt und 1840 zu Turin und zu Rom »*Elisa di Franval*«, Oper in drei Akten, 1841 in Rom die Oper »*Medea*«.

Sellner, Joseph, ausgezeichneter Hoboist, geboren am 13. März 1787 zu Landau in der Pfalz. Er erhielt schon als sechsjähriger Knabe Unterricht im Flötenspiel und machte trotz des mittelmässigen Lehrers erhebliche Fortschritte. 15 Jahre alt, trat er in Oesterreich als Trompeter in ein Cavallerie-Regiment und machte 1805 den Feldzug mit. Er studirte, wie früher schon die Violine, jetzt auf eigene Faust auch Clarinette und Horn, später erst die Hoboe, auf welchem Instrumente er eine bedeutende Fertigkeit erwarb, und betrieb nun auch bei Tomaschek energische Compositionsstudien. Beabsichtigte Concertreisen unterblieben, denn er nahm den ihm angebotenen Platz als erster Hoboenbläser am Hoftheater und bei der kaiserlichen Kapelle ebenfalls die Stelle als Lehrer der Hoboe am Conservatorium an. S. componirte eine Anzahl Concerte, Rondos u. a.; gedruckt ist jedoch nur: »*Introduction et polonaise brillante pour la clarinette avec orchestre ou quatuor*« (Wien, Pennauer). »Drei Polonaisen für zwei Guitarren« (ibid.). »Sonate für Flöte und Guitarre«. »*Deuxième idem*« (Wien, Artaria). »Variationen für zwei Guitarren« u. s. w. Ferner: »Oboenschule in drei Theilen« (Wien, Leidersdorf). Eine Uebersetzung dieses Werkes ins Französische erschien in Paris bei Richault.

Selm, van Gerard Zeylmans, Prediger zu Nieuweveer in Holland, hat bei Gelegenheit der Einführung eines neuen Gesangbuchs eine Rede zum Lobe

des Kirchengesangs gehalten. Diese ist gedruckt worden: »*Het wel en Godsbehagend Zingen, voorgesteld en aangeprezen in eene kerkelijke Redevoering uit Coll III.* 16« (Te Amsterdam by J. Wessing Willemse, 1774).

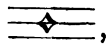
Selneccer, Nicolaus, eigentlich Schellenecker, Dr. und nachmals berühmter Theologe, am 5. Decbr. 1532 zu Hersbruck in Franken geboren, befand sich als Knabe auf der Schule zu Nürnberg und hatte es im 12. Jahre als Orgelspieler zu vieler Fertigkeit gebracht, so dass er in einer dasigen Kirche für einen kleinen Gehalt als Orgelspieler angestellt wurde und in der Vesper mit den königl. Sängern das Magnifikat spielen musste. In seinen Mannesjahren zeichnete er sich dann auch als Theologe aus und wurde 1557 als Hofprediger in Dresden angestellt. Die Choralmelodien: »Wach auf, mein Herz, und singe«, »Allein Gott in der Höh' sei Ehr'«, »Singen wir aus Herzensgrund« sind von ihm; ebenso die sieben Busspsalmen (1585, in 8°) und »Christliche Lieder und Kirchengesänge« (Leipzig, 1587, 4°). Beides befindet sich auf der herzogl. Bibliothek zu Gotha. Ein Bildniss von ihm, welches ihn auf der Orgel spielend darstellt (Holzschnitt, klein 4°), besass Dr. Chladni. Sein letztes Amt bekleidete er in Leipzig, wurde aber 1589 abgesetzt und starb am 24. Mai 1592. (Siehe Gleichen's »Dresdenische Reformations-Historie«, P. 1 p. 92 u. f.)

Selvaggi, Gasparo, italienischer Theoretiker, geboren zu Neapel am 13. Januar 1763, studirte in seiner Vaterstadt und trat ins Seminar, um Priester zu werden. Es entwickelte sich aber Neigung zur Musik bei ihm, der er Raum gab, indem er unter Leitung Zingarelli's und nach dessen Abreise nach Rom unter Abbé Alexandre Speranza Composition studirte. 1794 kam er nach Paris und lebte dort 18 Jahre lang als Lehrer der Composition und des Gesanges, worauf er sich eine kurze Zeit in London aufhielt, von wo aus er als Lehrer der Königin Mad. Murat nach Neapel berufen wurde. Hier nahm er auch seine geistlichen Funktionen wieder auf, wurde Mitglied der königl. Akademie, der archäologischen Sektion zu Neapel und widmete sich von da an literarischen Arbeiten. Es gehört zu diesen eine philosophische Grammatik, in Neapel gedruckt und die vollständige Uebersetzung der Tragödien des Euripides. Für die Wissenschaft der Musik lieferte er eine Harmonielehre unter dem Titel: »*Trattato d'Armonia, ordinato con nuovo metodo, e corredato di tavole a dichiarazione delle cose in esso esposte*« (Napoli, presso Raffaele Miranda, 1823, in 8°, 169 S.). S. war im Besitze einer kostbaren Sammlung von Büchern und alter Musik; es befanden sich darunter das vollständige Manuscript der musikalischen Abhandlungen von Tinctoris und ein Exemplar der »Melopeo« von Cérone. Diese interessanten Schriften gelangten in den Besitz von Fayolle, dann von Perne, und nach diesem erwarb sie Fétis.

Semeiographie, die Zeichenlehre der Musik, die Notenschrift (s. d., wie die Artikel Mensuralnote, Neumen, Griechische Musik u. s. w.).

Semeiomelodion, ein um das Jahr 1857 von Armin Früh aus Berlin erfundenes Instrument. Die auf einer rastrirten Tafel befindlichen, durch einen einfachen Fingerdruck mit Versetzungszeichen versehbaren Noten stehen mit einer Art Physharmonika derart in Verbindung, dass mit den sichtbaren Zeichen zugleich der betreffende Ton hörbar wird. Es ist von pädagogischer Nützlichkeit besonders für den, der beim Musikunterricht die Wichtigkeit des Rapportes zwischen Auge und Ohr, dann zwischen den äusseren und inneren Sinnen schätzen gelernt hatte. Abgesehen von der nun vorhandenen Möglichkeit, den Gesangs- und Instrumentalschülern das innige Verhältniss zwischen Note und Ton leichter klar zu machen, beide schnell kennen, lesen und unterscheiden zu lehren, findet sich hier auch Gelegenheit, die so manchen Auffassungsvermögen so schwierige Enharmonik, Intervallenlehre u. s. w. zugänglich zu machen. Der Erfinder A. Früh zeigte es im J. 1857 im Prager Conservatorium. Der Preis des Instruments war 30 Thaler am Orte der Erzeugung.

Semi (latein.), halb, klein, wird mehrfach im Zusammenhang mit andern Worten gebraucht, wie

Semibrevis, die viertgrösste Notengattung der alten Mensuralisten  , aus der unsere Ganze Note leicht hervorging . (S. Mensuralmusik).

Semicantus heisst auch der Mezzosopran, der im C-Schlüssel auf der zweiten Linie notirt wurde.

Semicircolo, der halbe Kreis C, Taktzeichen des Viervierteltakts.

Semicroma, italien.: *Plur. semicrome*, italienischer Name für die Sechzehntelnote, der häufig in ältern Werken beigefügt wird, wenn die Sechzehntheilfiguren in den üblichen Abkürzungen aufgezeichnet werden:

Semicrome.

Semidiapason *(Octava deficiens)*, die verminderte Octav.

Semidiapente *(Quinta deficiens)*, die verminderte Quint.

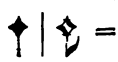
Semidiatessaron *(Quarta deficiens)*, die verminderte Quart.

Semiditas, Hälfte, Halbirung, in der alten Mensuraltheorie der, seinem Werth nach um die Hälfte verkleinerte Takt, in welchem alle Noten und Pausen auf die Hälfte ihres ursprünglichen Werthes verringert wurden, er wurde durch einen durchstrichenen Halbkreis ₵ angezeigt.

Semiditonus, die kleine Terz.

Semiditonus cum Diapente, die kleine Septime.

Semifusa, die Sechzehntheilnote.

Semiminima  = , die Viertelnote.

Semisuspirium, *Semisospiro*, das, der Semiminima entsprechende Pausezeichen.

Semitonium = der Halbton.

Semitonium majus, der grosse Halbton im Verhältniss 16 : 15 auf zwei verschiedenen Stufen: *e—f*, *h—c*.

Semitonium minus, der kleine Halbton im Verhältniss 25 : 24, der chromatische Halbton derselben Stufe: *f—fis*, *g—gis*.

Semitonium modi, die grosse Septime, der Unterhalbton der Tonart, der sogenannte Leitton (s. d.).

Semitonium fictum hiess bei den ältern Theoretikern der, bei der Versetzung der ursprünglichen Tonart nothwendige chromatische Halbton zum Unterschiede von dem

Semitonium naturale, dem Halbton der unversetzten Normaltonleiter *e—f*, *h—c*.

Semiographie, s. Semeographie.

Semilli, Richard von, Dichter und Musiker des 13. Jahrhunderts, von dem 15 Gesänge mit Melodien erhalten sind. In der kaiserlichen Bibliothek zu Paris befindet sich ein Manuscript, welches 14 dieser Gesänge enthält.

Semmler, Christoph, geboren zu Halle am 2. October 1669, hinterliess ein Werk: »Jüdische Antiquitäten der Heiligen Schrift« (Halle, 1708, in 12°; dritte Auflage 1730). Mitzler in »Musikalische Bibliothek«, Theil II, S. 71—87, hat das 15. und 16. Capitel dieses Buches, in welchem von der Vocal- und Instrumental-Musik der Leviten bei ihrem Gottesdienst die Rede ist, abgedruckt. S. hatte auch eine Maschine erfunden, einen Zeitmesser, welcher bestimmt war, bei der Musik den Takt anzugeben, gleich dem Metronomen.

Semmler, Franz Xaver, königl. Kammermusiker zu Berlin, geboren am 8. März 1772, liess sich oft in Concerten hören und war fast der einzige Musiker, der die Bratsche als Concertinstrument benutzte. Er gehörte auch zum Quartett Friedrich Wilhelm II. und starb in Berlin am 27. Febr. 1857.

Semplice, Vortragsbezeichnung = einfach, schmucklos, ohne Verzierung; war in früherer Zeit, als es den ausübenden Künstlern überlassen blieb, eine Melodie mit Verzierungen auszuschmücken, überall da nothwendig, wo der Componist eine solche Ausschmückung nicht wünschte. In unserer Zeit, in welcher auch die Verzierungen überall genau angegeben werden, hat die Bezeichnung nur noch auf die besondere Weise des Vortrags Bezug; darnach soll er, wenn auch ausdrucksvoll, so doch ohne besonders hervorstechende Accente erfolgen.

Sempre = immer; *sempre piano* = immer piano; *sempre forte* = immer stark.

Senaillé, Jean Baptiste, ausgezeichneter Violinspieler, geboren zu Paris am 23. Novbr. 1687, war der Sohn eines Hoboisten der Opernkapelle. Unterricht auf der Violine erhielt er von Queversin, einem der 24 Violinisten des Königs Louis XIV. und später von Baptiste Anet. Er galt bald für den geschicktesten Violinisten Frankreichs und fand auch auf einer Reise nach Italien, die er unternahm, grossen Anklang. In Modena hatte er besonders viel Eindruck gemacht und im Orchester, in welches er für eine Saison eintrat, erhöhte man seinen Sitz, um ihn zu ehren. Als er 1719 nach Paris zurückkehrte, trat er in die Privatkapelle des Herzogs von Orleans. Er starb zu Paris am 29. April 1730. Von seinen Compositionen sind zu Paris fünf Hefte Violinsonaten gedruckt.

Senal oder **Senel,** gebürtig aus Böhmen, lebte in Wien, starb in den 90. Jahren. Er besass eine grosse Kunstfertigkeit auf der Nagel- oder Stiftharmonika und unternahm 1783 mit zwei Nichten, die dasselbe Instrument spielten, Reisen und führte mit diesen sogar Trios auf demselben aus.

Senecé oder **Seneçal,** Antoine Bauderon sieur **de,** Schöngeist am Hofe Ludwig IV., geboren zu Mâcon am 13. Octbr. 1643. Wegen eines Duells flüchtete er nach Savoyen und von da nach Spanien. 1673 nach Frankreich zurückgekehrt, wurde er Kammerdiener der Königin Marie Thérèse, Gemahlin Ludwig XIV., nach deren Tode er in den Dienst der Herzogin von Angoulème trat. Nach 30jähriger Dienstzeit bei dieser Fürstin lebte er in der Zurückgezogenheit und starb am 1. Jan. 1737. Er hatte mehrere Divertissements und Gelegenheitsstücke verfasst, die Lully in Musik gesetzt, und Grund gefunden, sich über dessen Benehmen zu ärgern; er machte aber seinem Groll wegen der grossen Gunst, in der der Musiker stand, erst nach dessen Tode Luft in einer Satyre: »*Lettre de Clement Marot à M. de *** touchant ce qui s'est passé à l'arrivée de Jean-Baptiste de Lully aux Champs-Elysées*« (Cologne, chez Pierre Marteau, 1688, in 12°, 119 Seiten. Zweite Auflage Lyon, 1825).

Senesino, s. Bernardi, Francesco.

Senesino, s. Tenducci.

Senff, Bartholf, geboren am 2. Septbr. 1818 zu Saline Friedrichshall bei Coburg, bedeutender Musikverleger, der sich namentlich auch durch die Herausgabe der weitverbreiteten Musikzeitung »Signale« Verdienste erworben hat.

Senfel oder **Senfl,** Ludwig, der bedeutendste deutsche Componist des 16. Jahrhunderts, wurde nach dem Briefe des Simon Minerius an Bartholomäus Schrenk, welcher den von Senfl componirten Oden des Horaz vorgedruckt ist, in Basel geboren, während ihn Glarean (»*Dodecachordon*« p. 197) einen Zürcher nennt (»*Tigurinus*«). Sein Geburtsjahr ist nicht bekannt und kann nur durch Bezugnahme verschiedener Umstände als im Anfang der neunziger Jahre des 15. Jahrhunderts angenommen werden. S. wurde von Kindheit an in seiner Vaterstadt in der Musik unterrichtet, trat später als Chorknabe in die kaiserl. Kapelle und wurde Schüler des damals berühmten Contrapunktisten Heinrich Isaak. Der oben erwähnte Minerius theilt mit, dass er später an Isaak geschrieben habe und denselben gebeten, die Oden des Horaz in Musik zu setzen, was dieser aber abgelehnt und seinen Schüler S., als auch mit der lateinischen Poesie genügend vertraut, vorgeschlagen habe. Das Datum dieses Briefes ist

leider von Minerius nicht angegeben. Ferner weiss man, dass S. Sopranist in der Kapelle des Kaisers Maximilian war und nach dessen Tode, der 1519 erfolgte, in den Dienst des Herzogs Wilhelm von Baiern trat, der sich bemühte, den bedeutenden Componisten an seinen Hof zu fesseln. Doch war er 1520 noch in Wien: Kaiser Karl V. wies ihm d. d. Augsburg den 19. Febr. 1520 50 Gulden rheinisch Provision auf Engelhartszell an. Conrad Peutinger erwähnt in der Vorrede seiner Motettensammlung (veröffentlicht zu Augsburg 1520) nur seiner Stellung in der kaiserl. Kapelle und zwar mit folgenden Worten: »*Abpraeclaro artis ipsius excultore Ludovico Senfelio Helvetico illo qui musicam Caesaris Maximiliani capellam, post inclyti praeceptoris sui Isaci etc.*« Gewiss ist, dass S. bald darauf in Dienste des Herzogs trat und bis an seinen Tod darin verblieb. Auf dem Titel der 1526 veröffentlichten Composition heisst er noch »*musicos intonator*« des Herzogs von Baiern; auf dem der Compositionen antiker Versmaasse, die 1536 erschienen, dagegen: »*Illustrissimi Bojorum principis Guillelmi etc. musico primario*«. Lipowsky (Herausgeber des »Lexikons Bairischer Musiker«) hat Nachforschungen über das Todesjahr Senfel's angestellt und nimmt das Jahr 1555 an, wofür auch der Umstand spricht, dass die Vorrede zum 5. Theil der Forster'schen Liedersammlung vom 31. Jan. 1556 ihn »Herr Ludwig Senfl seliger« nennt.

S. war von seinen Zeitgenossen gewürdigt und anerkannt, besonders schätzte Luther sein Talent und liess Senfel's Motetten am öftersten und liebsten in seinem Hause singen. Es ist ein Brief Luther's von Coburg den 4. Octbr. 1530 vorhanden (s. 1) die Sammlung von Budée, S. 213, 2) »Musikalischer Almanach« von Forkel, Jahrg. 1784, S. 167 u. f., 3) Fr. Ad. Beck: »Dr. M. Luther's Gedanken über die Musik«, S. 58, 59), in welchem er dem Gefühl seiner Verehrung Ausdruck giebt und sich die Abschrift des Gesanges »*In pace in idipsum*« ausbittet. Der Brief ist lateinisch geschrieben und lautet: »*Ad te redeo et oro, si quid habes exemplar istius cantici (in pace in idipsum) mihi transcribi et mitti cures. Tenor enim iste a juventute me delectavit, et nunc multo magis postquam et verba intelligo. Non enim vidi eam antiphonam vocibus pluribus compositam. Nolo autem te gravare componendi labore sed praesumo te habere alicende compositam.*« Es ist vielfach angenommen worden, S. habe zu den zuerst von Luther herausgegebenen geistlichen Liedern Musik geliefert; man nennt dabei auch speciell das, welches mit den Worten anfängt: »*Non moriar, sed vivam.*« Erwiesen ist dies aber durch nichts; dagegen spräche eher die Stellung S.'s als Katholik und im Dienste eines streng katholischen Fürsten. Die Annahme Herber's, dass einige Melodien des neuen Cultus dennoch von S. herrühren können, indem sie durch Luther, dem sie wohlgefielen, mit entsprechenden Texten versehen wurden, scheint eher begründet. In seiner Gesammtwirksamkeit stand S. durchaus auf dem Boden der neuen Anschauung. Er war mit allen Künsten der Musikpraxis seiner Zeit vertraut wie kein Anderer, und diese gewannen bei ihm eine solche Macht, weil er sie zugleich auch an dem mächtig empordrängenden Volksliede übte und erprobte. Er behandelt das Volkslied in der strengsten Form des künstlichen Contrapunkts und seine Bearbeitungen in den betreffenden Sammlungen von Ott und Georg Forster gehören zu den bedeutendsten Produkten jener Zeit auf diesem Gebiet. Dem entsprechend gewann auch sein kirchlicher Contrapunkt jene Macht und Gewalt des Ausdrucks, die wir nur bei wenigen seiner Vorgänger finden. Er wendet in seinen Hymnen und Motetten die künstlichsten Formen der niederländischen Schule an, und doch athmen sie den naiven Ton echter religiöser Innigkeit, der den grossen Reformator zu begeistertem Lob derselben veranlasste. Trotz aller Künstelei geht durch alle jener Zug gefühlswarmer Innigkeit, auf dessen Grunde später auch Joh. Eccard und Joh. Seb. Bach ihre wunderbaren Werke aufbauten.

Von den Compositionen S.'s sind die Sammlungen, die nur Werke von ihm enthalten, sehr selten, dagegen befinden sich viele schöne Manuscripte auf

der königl. Bibliothek zu München. 1) *Cod. V*, in Fol. *Quinque Missae quatu quinque et sex vocum partim Petro De la Rue et Ludovico Sennfl partim v incerto autore*«. 2) *Cod. X*, in Fol., von S. Vierstimmige Gesänge, ein M serere für fünf Stimmen, ein Te deum für fünf Stimmen und sieben Motett für vier und fünf Stimmen. 3) *Cod. XII*, in Fol. Acht vierstimmige Motett fünf sechsstimmige Motetten. 4) *Cod. XIX*, in Fol. Sechs vierstimmige M tetten, fünf sechsstimmige Motetten und Sprüche. 5) *Cod. XXXVI*, Wer von Senfl und Isaac. Die vollständige Musik zum Pfingstgottesdienst, vi stimmig, Dreieinigkeit, fünfstimmig, Frohnleichnamsfest und Kirchweihfest, vi stimmig. 6) *Cod. XXXVII*, interessantes Manuscript; enthält drei vierstimmi Messen von S. und viele vierstimmige Intraden, Sequenzen und Graduale f vier Stimmen von S. und Isaac. 7) *Cod. XXXVIII*, in Fol., enthält: Wint Gottesdienst für vier, fünf und sechs Stimmen von S. und Isaac, von S. all Weihnachtsgesänge für die erste Messe für fünf und sechs Stimmen, eben für die dritte Messe für vier und fünf Stimmen. Office für den h. Stephan Johannes den Evangelisten, der Unschuldigen, der achttägigen Weihnachtsfei Fest »Epiphanias«, Mariä Reinigung, Ostern, fünfstimmig, und der Himm fahrt Christi, vierstimmig. 8) *Cod. XLVII*, in Fol. Eine Sonntags- und ei Wochentagsmesse, beide vierstimmig.

Die gedruckten Werke von S. sind: 1) »*Quinque salutationes Domini nost Hiesu Christi, ex illustrissimi Principis et Domini Wilhelmi Comitis Palati Rheni, utriusque Bavariae Ducis, etc. commissione a Ludovico Senflio ejusd illust. D. musico intonatore humillimo excussae dicataeque summis et studio obedientia*« (Norimbergae, 1526, in Fol.). Fétis hat diese Motetten in Partit gesetzt. 2) »*Magnificat octo tonorum quatuor vocum, auctore Ludovico Senfli* (Norimbergae, 1537, in 4°). 3) »*Melodiae in odas Horatii et quaedam al carminum genera octo vocum*« (Norimbergae, 1557, in 4°). 4) »*Harmoniae po ticae Pauli Hoffheimeri et Ludovici Senflii, musicorum praestantiss. unà e selectis ad hanc rem locis, è poetis accomodatioribus seorsim tum decantandis, t praelegendis, quatuor vocum*« (Norimbergae, apud Johan. Petreium, ann. 153

Die Sammlungen, in denen gleichzeitig mit Senfel'schen auch Compositione anderer Meister enthalten sind, sind folgende: »*Liber selectarum cantionum qu vulgo mutetas appellant sex quinque et quatuor vocum*« (Augsburg, 1520, in Fo ohne Namen des Druckers). Darin sind von S. enthalten: Sechsstimmige M tette »*Sancte Pater divusque decus*«, fünfstimmige »*Gaude Maria Virgo*« u vierstimmige Motetten »*Discubuit Jesus cum discipulis, usque quo, Domine* »*Beati omnes pui timent Dominum*«. »Finken's (Henrici) Schoene auserlesen Lieder sammt andern neuen Liedern, von den fürnehmsten dieser Kunst gesetz lustig zu singen etc.« (Nürnberg, durch Hieronimum Formschneider, 1536, i 8° obl.). Hiervon sind von S. die No. 46, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 5 »*Concentus quatuor, quinque, sex et octo vocum*« (Augsburg, 1545, in 4°); ve öffentlicht von Salblinger. »*Glareani Dodecachordon, etc.*« (Basilae, per Hen Petri, 1547, in Fol.). Von S.: eine vierstimmige Motette über ein vierstim miges »*Deus in adjutorium meum intende*« und ein Räthselcanon für drei Stimme mit der Inschrift »*Omne trinum perfectum*«. »Hundert und fünfzehn gut neuer Liedlein, mit vier, fünff, sechs Stimmen, vor nie in Truck aussgange u. s. w.« (Johann Ott, Nürnberg, 1554). Ausser S. sind die Componisten dies Lieder: Heinrich Isaac, Oswald Reyter, Thomas Stoelzer, Hans Müller, Mathi Ekel, Stephan Mahu, Wilhelm Braytengasser, Arnold von Bruck, Lupus Hellin Paminger, Sixtus Dietrich und Hans Mannenmacher. »*Psalmorum selectorum praestantissimis hujus nostri temporis in arte musica artificibus in harm. quatuo quinque et sex vocum reductorum*« (Nürnberg, 1542, in 4°; eine zweite Auflage 155 ebend.). Von S.: Miserere und der Psalm »*In exitu Israel*«. »Teutsche Lied mit vier und fünff Stimmen« (Nürnberg, 1534, 4°), enthält Lieder von S Arnold von Bruck und Braytengasser. »*Cantat. 2 vocum*« (Nürnberg, 1549 »Georg Forster: Ausbund schoener deutscher Liedlein zu singen, und a

allerley Instrumenten zu gebrauchen sonderlich auserlesen. Von neuem durchgesehen und gebessert«. 1, 2, 3, 4 Theile. (Nürnberg, Ulrich Neuber, 1556 bis 1563, in 4°), Es sind im ersten Theil vier Gesänge, im zweiten vier, im dritten sieben, im vierten und im fünften elf Lieder von S. »Teutsche Lieder mit vier und fünff Stimmen« (Strassburg, 1545). »*Officia Paschalia de Resurrectione et Ascensione Domine*« (Witebergae apud Georgium Rhaw, 1539, in 4° obl.); der Psalm »*In Exitu Israel*« für vier Stimmen ist in diesem Bande enthalten. »*Novum opus musicum sex, quinque et quatuor vocum*« (Norimbergae, Hiergraphei, 1538, in 4° obl.). Johann Ott (fünf- und sechsstimmige Gesänge von S.). Drei Fragmente von S. sind in der von Erasmus Rotenbacher veröffentlichten Sammlung von Kirchenmusik »*Diphona amena et floridu*« (Norimbergae, in officina, Joan. Montani et Ulrici Neuberi, 1549, in 4°). In der kostbaren Sammlung von Salblinger: »*Concentus octo, sex, quinque et quatuor vocum, omnium jucundissimi; nuspiam antea sic aeditii*« (Augustae Vindelicorum per Philippum Uhlardum, 1545, in 4° obl.), ist eine fünfstimmge Motette von S. enthalten. »*Stephani (Clementis) Triginta selectissimae cantiones, quinque, sex, septem, octo, duodecim et plurimum vocum, sub quatuor tantum artificiose, musicis numeris a praestantissimis hujus artis artificibus ornatae ac compositae*« (Norimbergae, in officini Ulrici Neuberi, 1568, in 4°); drei Motetten von S. für fünf und sechs Stimmen. »*Selectissimae necnon familiarissimae cantiones ultra centum, vario idiomate vocum, tam multiplicium quam etiam paucarum. Fugae quoque ut vocantur, a sex usque ad duas voces*« (Augustae Vindelicorum, Melchiori Kriesstein excudebat, 1540, klein obl.). »*Psalmorum selectorum a praestantissimis musicis in harmonias quatuor aut quinque vocum redactarum. Tomi quatuor*« (Norimbergae, apud Joh. Petreium, 1538—1542, in 4° obl.). »*Biccinia gallica' latina et germanica et quaedam fugae. Tomi duo*« (Vitebergae, apud Georg Rhau, 1545, klein in 4° obl.). »*Figuli (Wolfgangi) Prima pars. Amorum filii Dei domini nostri Jesu Christi quatuor vocum*« (Vitebergae, 1574, in 4° obl.). In dieser Sammlung sind zwei vierstimmige Weihnachtsgesänge von S. enthalten. Proben von den Compositionen S.'s finden sich in der Zeitschrift »Cäcilia«, 1827, Bd. 7, S. 182.

Sengstacke, Christiane, geb. Grund, ausgezeichnete Sängerin und Clavierspielerin, geboren 1783, war eine Schülerin Righini's und ihres Vaters. Sie verheiratete sich 1800 an den Kaufmann S. in Bremen, worauf sie der öffentlichen Wirksamkeit entsagte, aber in ihrer neuen Heimath um Cultur und Förderung der Musik sich hochverdient machte.

Senguerd, Walafried, ordentlicher Professor der Philosophie und Bibliothekar zu Leyden ungefähr von 1668 bis 1689. Unter seinen Schriften befinden sich auch: »*Tractatus de Tarantula*« (Lugduni Batavorum, 1667, in 4°); in einer zweiten Auflage unter dem Titel: »*Tractatus physicus de Tarantula*« (Lugduni Batavorum, 1668, in 12°) erschienen; ins Dänische übersetzt unter dem Titel: »*Wolf Sengverd's Skrivt an do Apeliske Edderkoppe fordansket of Peder Torp Ager*« (Kiöbenhagn, 1702, 8°, 48 S. nebst einer und ein halben S. Vorrede.)

Sennefelder, auch **Senefelder,** Aloys, wurde am 6. Novbr. 1771 in Prag geboren. Sein Vater, der einer wandernden Schauspielertruppe angehörte, unterrichtete den Sohn auch in der Musik und dieser machte darin so bedeutende Fortschritte, dass er in seinem 16. Jahre bereits vor dem Bischof von Salzburg als Sänger und Clavierspieler sich hören lassen konnte und dafür von diesem ein ansehnliches Geldgeschenk erhielt. Er widmete sich nunmehr ganz der Musik und componirte auch fleissig. Da er für seine Compositionen indess keinen Verleger fand, begann er diese selbst in Kupfer zu graviren. Dabei gerieth er indess so in Schulden, dass er schliesslich vor seinen Gläubigern flüchten musste. Er ging nach Passau, wohin seine Mutter, nachdem sie Wittwe geworden war, sich zurückgezogen hatte. Hier setzte er seine Thätigkeit als Graveur fort und wurde schliesslich auf die Kunst des Lithographirens geführt. Er zog später nach München und gründete hier mit seinem Bruder eine Officin

für Lithographie. Dabei verarmte er wieder, so dass er sich an den König um Hülfe wenden musste, die dieser ihm auch gewährte; er stellte ihn an die Spitze einer königl. lithographischen Anstalt und gab ihm auch andere Beweise seines Wohlwollens. Hier starb S. 1834 an den Folgen einer Ueberanstrengung seiner Kräfte. Interessant ist, dass auch Carl Maria von Weber in seiner frühen Jugend sich mit dieser Erfindung beschäftigte. Er sagt in seiner Selbstbiographie (Hinterlassene Schriften I p. VII); »Der rege, jugendliche Geist, der alles Neue und Aufsehn Erregende mit Hast sich anzueignen suchte, erregte auch in mir die Idee, dem damals von Senefelder neu erfundenen Steindrucke den Rang abzulaufen. Ich glaubte endlich die Erfindung auch gemacht zu haben, und zwar mit einer zweckmässigen Maschine versehen. Der Wille, diese Sache ins Grosse zu treiben, bewog uns, nach Freyberg zu ziehen, wo alles Material am bequemsten zur Hand schien. Die Weitläufigkeit und das Mechanische, Geisttödtende des Geschäfts liessen mich aber bald die Sache aufgeben und mit verdoppelter Lust die Composition fortsetzen.« Eines der ersten Werke, das aus der Senefelder'schen Officin hervorging, ist auch C. M. v. Weber's op. 2: »Sechs Variationen für's Clavier oder Pianoforte über ein Originalthema«, das der jugendliche Componist wahrscheinlich auch auf Stein gezeichnet hat. Am 6. Novbr. 1877 wurde in München sein Denkmal enthüllt.

Sennert, Andreas, Professor der morgenländischen Sprachen zu Wittenberg, geboren daselbst 1606 und gestorben am 22. Decbr. 1689. Zu den zahlreichen Schriften des Gelehrten gehören auch zwei Abhandlungen, in denen Einiges über Musik und über den Accent der Musik bei den Hebräern enthalten ist. Es sind: »*Dissertatio de Musica quondam Hebraeorum*«. (Im fünften Bande der Thesen, gehalten an der Universität Wittenberg während des 17. Jahrhunderts.) »*Dissertatio de accentis Hebraeorum*« (Wittenberg, 1670, in 4°).

Senza (ital.) = ohne, kommt in Zusammensetzungen vor als *senza fiori* = ohne Verzierungen; *senza organo* = ohne Orgel, ist namentlich beim Generalbassspiel in Anwendung und zeigt an, dass die Orgel schweigt, während die andern Instrumente allein begleiten; *senza replica* = ohne Wiederholung; *senza sordini* = ohne Dämpfer; *senza tempo* = ohne Zeitmaass; *senza Violini* = ohne Violinen.

Séprès, Pierre Ypres la Ramée de, zu Valenciennes gegen 1797 geboren, wurde Schüler Jacotot's für dessen Unterrichtsmethode und gründete zu Antwerpen 1822 ein Lyceum eigens für die Verbreitung dieser Methode. Er veröffentlichte eine grosse Zahl von Werken bezüglich der Künste und Wissenschaften; zu diesen gehört auch: »*Instruction normale pour l'étude de la musique, d'après l'enseignement universelle destinée aux personnes qui veulent apprendre seules, et particulièrement aux mères de famille*« (Paris, in 8°, de vingt quatre pages).

Septachord, s. Heptachord.

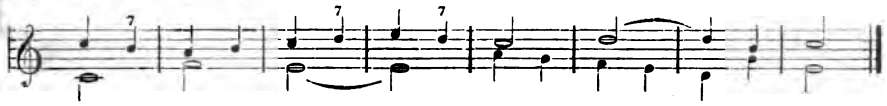
Septaccord, s. Septimenaccord.

Septett, Septetto, ein Tonstück für sieben selbständig geführte Stimmen. Für Singstimmen geschrieben bezeichnet es nicht auch eine bestimmte Form, es wird wie das Vocal-Quintett oder Sextett meist in grössern, in dramatischen Werken, Oratorium und Oper angewendet und hilft, wie jene, den wirksamsten Scenenschluss bilden. Für Instrumente geschrieben, bezeichnet es zugleich eine bestimmte Form, wie Quartett, Quintett oder Sextett u. s. w. und heisst dann in der Regel

Septuor. Es hält wie diese die Sonatenform fest und wird für Instrumente von verschiedener Zusammensetzung angewendet. Selbstverständlich können diese gleichartig sein oder verschiedenen Gattungen angehören. So ergeben 3 Violinen, 2 Bratschen und 2 Celli (oder Cello und Contrabass) einen ganz geeigneten Instrumentenverein, weniger 1 Flöte, 2 Oboen, 2 Clarinetten und 2 Fagotte, weil die zweiten Instrumente nicht so selbständig auftreten können, wie es diese Form erfordert. Daher würde es zweckmässiger sein, hier Hörner mit hineinzuziehen und Oboe und Clarinette in nur je einer Stimme einzuführen.

Noch entsprechender ist die Zusammensetzung, wenn auch die Streichinstrumente mit hinzugezogen werden, wie von Beethoven in seinem Septuor op. 20 für Violine, Bratsche, Cello, Contrabass, Clarinette, Fagott und Horn. Tritt das Pianoforte mit hinzu, so gilt dies auch nur für eine Stimme, es werden demnach noch sechs andere Instrumente erforderlich, die wieder sehr verschiedener Art sein können. So verwendet Hummel bei dem Septett op. 74 in *D-moll* neben dem Pianoforte eine Flöte, eine Hoboe, ein Horn, eine Bratsche, ein Cello und einen Contrabass. Die Form ist, wie erwähnt, die Sonatenform. Beethoven's Septuor besteht aus einem, durch eine Einleitung vorbereiteten Allegro *(con brio)*, dem als zweiter Satz dann das Adagio folgt; der dritte Satz ist im *Tempo di Menuetto* gehalten; dann folgt Thema mit Variationen, und das Scherzo leitet dann direkt in den Schlusssatz: Presto hinüber. Die Form des Septetts hat weniger reiche Pflege gefunden, als die des Quartetts oder Quintetts, wohl nur aus dem rein praktischen Grunde, weil es mit grösseren Schwierigkeiten verknüpft ist, den zur Ausführung nöthigen Verein von Instrumentalisten zusammen zu bringen.

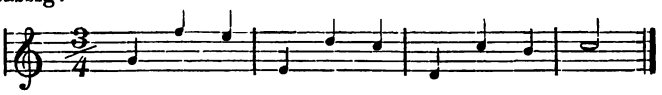
Septime, ital.: ***Settima***, franz.: ***Septième***, ein, sieben Stufen umfassendes dissonirendes Intervall, das in drei Gattungen, als grosse, kleine und verminderte Septime, in Anwendung kommt. Die grosse Septime enthält fünf Ganztöne und einen grossen Halbton, im Verhältniss 15 : 8 *(c—h)*. Die kleine Septime besteht aus vier Ganz- und zwei Halbtönen = *g—f*, *e—d* im Verhältniss von 9 : 5. Die verminderte Septime besteht aus drei Ganz- und drei Halbtönen = *gis—f* im Verhältniss 128 : 75. Als Dissonanz erfordert die Septime die Vorbereitung und Auflösung. Als durchgehende Note unterliegt sie den allgemeinen Bestimmungen über die, in dieser Weise eingeführten Dissonanzen; sie bewegt sich stufenweis von einer Consonanz in gleicher Richtung nach einer Consonanz:



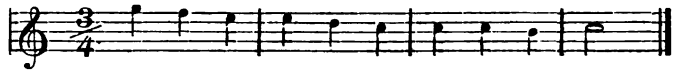
In anderer Weise erfolgt natürlich Auflösung und Vorbereitung, wenn die Septime nicht nur als Durchgang, sondern selbständig auf dem Haupttakttheil eintreten soll. Sie muss dann als Consonanz in derselben Stimme im vorhergehenden Accord gelegen haben:

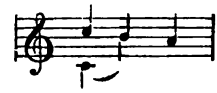
Wie hier angegeben, löst sie sich regelrecht in die 6 auf, als Umkehrung der Secunde, die sich in die 3 auflöst:

Als melodisches Intervall bedarf sie besonderer Vorsicht bei der Einführung. Die grosse Septime ist leicht zu treffen und deshalb selbst in unmittelbaren Folgen zulässig:

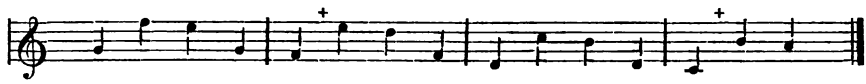


wenn auch die Häufung solcher weiter Schritte selbst bei der sorgfältigsten Ausführung im Gesange nie ganz den Charakter einer gewissen Gewaltsamkeit verliert. Doch sind derartige Einführungen deshalb unkedenklich, weil sie im Grunde auf die einfachste melodische Wendung zurückzuführen sind:

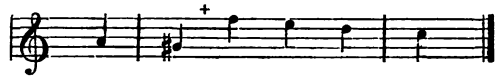


Hierdurch könnte man leicht veranlasst werden, auch die Einführung der übermässigen Septime zu rechtfertigen:  . Allein der unmittelbaren Nähe der Octave — eines der reinsten Intervalle — wegen, wird die übermässige Septime zur schärfsten Dissonanz. Ihre unvermittelte Einführung berührt das Ohr immer unangenehm, weil dies nach der Octave verlangt:

Zur Vermittelung lässt man in solchem Falle die grosse Septime vorausgehen:

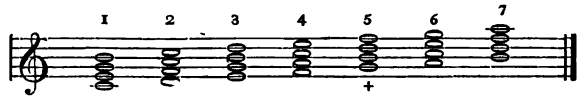


In dieser Weise fand sie denn auch Einführung im Gesange. Die verminderte Septime dagegen ist ein durchaus melodisches Intervall, das schon in der Molltonleiter seine Rechtfertigung findet:



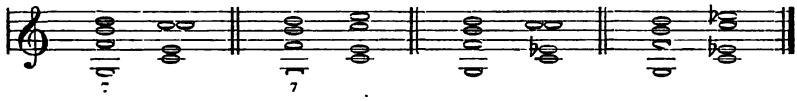
Entscheidende Bedeutung, und zwar für die gesammte Musikgestaltung, gewinnt die grosse Septime erst harmonisch wirkend, indem durch ihren Hinzutritt der Dreiklang zum

Septimenaccord wird. Der Dreiklang verliert damit seine dissonirende Wirkung und zugleich seine Selbständigkeit der weitern Bewegung. Als dissonirender Accord muss sich der Septimenaccord in einen consonirenden auflösen, dieser erhält erst damit seine bestimmte Rolle im gesammten Harmonisationsprozess, der dadurch erst seinen entschiedenen Abschluss findet. Jeder consonirende Dreiklang kann bekanntlich tonischer Dominant- und Unterdominantdreiklang sein; erst der Dominantseptimenaccord hebt diese Vieldeutigkeit auf, indem er den Dreiklang, in welchen er sich folgerichtig auflöst, zum tonischen Dreiklang erhebt und damit die Tonart feststellt. Solcher Septimenaccorde, die aus drei übereinander gebauten Terzen bestehen, zeigt unsre diatonische Tonleiter sieben:

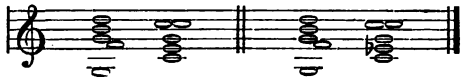


von denen nur der eine, der auf der Dominant aufgebaute, der entsprechende ist. Als vermittelnder, die Dreiklangsharmonie bestimmender Accord ist ihm die grosse Terz nöthig, weshalb sich auch die unter 2, 3, 6 und 7 aufgestellten als untauglich erzeigen; es bleiben demnach nur noch die unter 1, 4 und 5 verzeichneten übrig. Das schreiend Disharmonische der grossen Septime der unter 1 und 4 aufgestellten, macht diese ebenfalls unfähig, jene Vermittlung herbeizuführen, und so bleibt nur der, auf der Dominant aufgebaute übrig, der daher der Dominantseptimenaccord oder auch kurz Dominantaccord (zum Unterschiede vom Dominantdreiklang) genannt wird. Erst durch ihn wird die Tonart festgestellt; er hat immer einen bestimmten Dreiklang zu seiner Voraussetzung und dem entsprechend auch zur Folge. Bei der Auflösung des Septimenaccordes folgt zunächst jedes Intervall seinem natürlichen Zuge nach dem bequemsten Intervall des Dreiklangs. Der Grundton findet seine natürliche Auflösung in der Tonika; die Septime in der ihr nächstliegenden Terz des Dreiklangs; die Terz des Dominantseptimen-

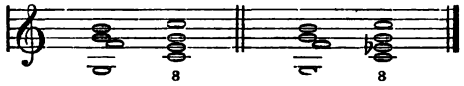
Accords in der ihr nächstliegenden Octave des Dreiklangs, die Quint aber hat eine doppelte Bewegung; ihr ist das Aufsteigen zur Terz eben so bequem wie das Absteigen zur Octave des Dreiklangs:



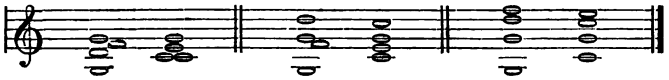
In diesen Auflösungen erhalten wir unvollständige Dreiklänge, denn ihnen fehlt die Quint. Um diese auf normalem Wege zu gewinnen, fügt man dem Dominantaccord noch die Octave bei — die dann bei der Auflösung liegen bleibt und zur Quint wird:



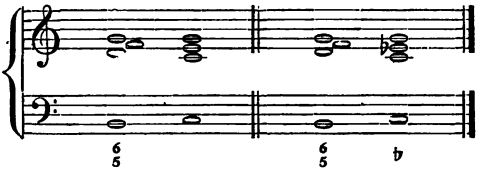
Dadurch ist der Accord zu einem fünfstimmigen geworden. Im vierstimmigen Satze muss er daher wieder ein Intervall verlieren, und das ist zunächst die Quint:



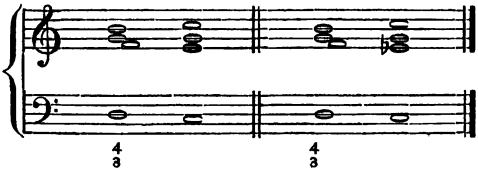
Unter Umständen darf indess auch die Terz fehlen:



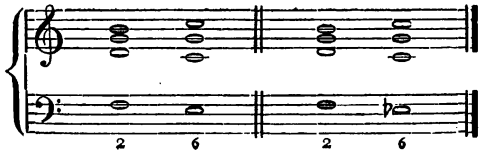
Wie der Dreiklang, so erscheint auch der Dominantaccord in verschiedenen Lagen und auch in verschiedenen Umkehrungen. Seine Lagen sind oben schon verzeichnet. Durch die Umkehrungen, bei denen ein anderes Intervall des Accordes in den Bass tritt, entstehen nicht eigentlich neue Accorde, aber sie erhalten zur Unterscheidung vom Grundaccorde besondere Namen. Die erste Umkehrung, bei welcher die Terz in den Bass tritt, giebt den Quintsextaccord:



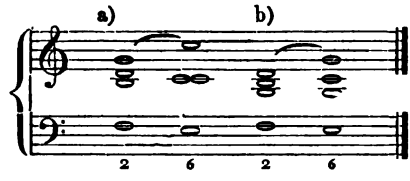
Die beiden wichtigsten Intervalle, Grundton *(g)* und Septime *(f)*, des Grundaccords stehen zu dem Grundton der ersten Umkehrung im Verhältniss der Quint und Sext. Die zweite Umkehrung, wenn die Quint in den Bass tritt, ergiebt den Terzquartaccord (auch Terzquartsextaccord genannt):

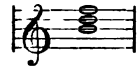


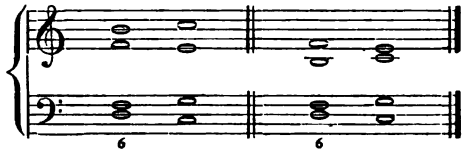
Die dritte Umkehrung endlich, bei der die Septime in den Bass tritt, wird zum Secundaccord:



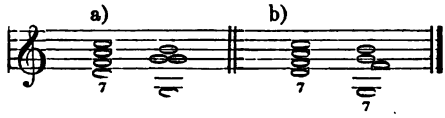
Wie bei jedem Accorde angegeben ist, erfolgt die Auflösung ganz genau der Grundaccorde entsprechend. Eine abweichende Auflösung erfährt unter Umständen der Secundaccord. Wie die Octave, wenn sie in der Oberstimme liegt, manchmal den Basschritt nach der Tonika nachahmt (a), so eine ähnlichen die Quint in der Oberstimme (b):



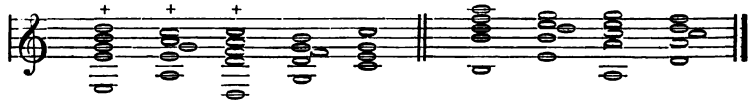
Meist ist auch der verminderte Dreiklang  in seiner ersten Umkehrung als Umkehrung des Dominantaccordes mit zwei Septimen behandelt, von denen die untere eine Stufe (zur 5) steigt, während die obere eine Stufe (zur 3) fällt:



Wie oben schon angegeben, ist der Dominantaccord für Moll derselbe wie für Dur; der Dominantaccord *g—h—d—f* gilt sowohl für *C-dur*, wie für *C-moll; d—fis—a—c* ebenso für *G-dur* wie für *G-moll*. Wie mit Hülfe dieses Accordes das ganze harmonische Gebiet zur freiesten Benutzung erschlossen wird, ist unter Modulation gezeigt worden. Die andern Septimenaccorde, die sogenannten Nebenseptimenaccorde, nehmen an diesem Prozess nur beschränkt Antheil. Der Nebenseptimenaccord der zweiten Stufe der Tonleiter (hier auf *d*) mit kleiner 3 *(d—f—a—c)* löst sich zunächst so auf, wie der ganz gleich mit grosser 3 construirte Dominantaccord *d—fis—a—c* (a):



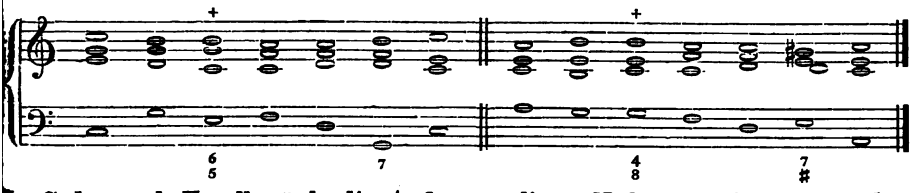
allein der Zug der kleinen Terz *(f)* nach *g* ist so gering (b), dass sie viel lieber liegen bleibt und indem sie dann zur 7 wird, auf einen neuen Septimenaccord führt, hier Dominantaccord von *C-dur*. Dasselbe ist aber mit den beiden andern Nebenseptimenaccorden der Tonleiter mit kleiner Terz auf der dritten, sechsten und siebenten Stufe der Fall, auch sie führen, demselben Zug folgend, zu neuen Septimenaccorden:



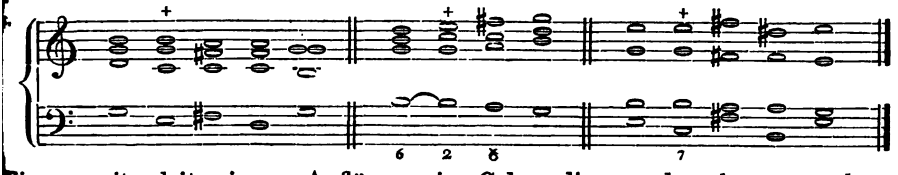
Dieser Zug nach Ruhe ergreift auch die andern Intervalle des Accords, sodass nur das dissonirende Intervall der Septime aufgelöst zu werden braucht, wodurch wieder eine Reihe von Nebenseptimenaccorden gewonnen wird:

Hieraus geht hervor, dass unter Umständen auch der Dominantaccord an dieser freiern Auflösung Theil nimmt, was wiederum noch weitere Freiheit zur Folge hat.

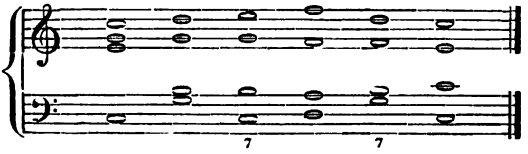
Ganz natürliche andere Auflösungen ergeben die Nebenseptimenaccorde, wenn man sie als andern Tonarten zugehörig betrachtet. Der grosse Septimenaccord *c—e—g—h* gehört nicht nur der *C-dur*-, sondern auch der *A-moll*-, *G-dur*- und *E-moll*-Tonart an und erfährt in den verschiedenen Fällen eine verschiedene Behandlung. Seine Einführung und Auflösung in *C-dur* (und *A-moll*) ist:



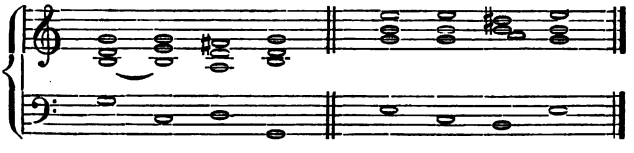
In *G-dur* und *E-moll* würde die Auflösung dieses Nebenseptimenaccordes ganz entsprechend in folgender Weise geschehen:



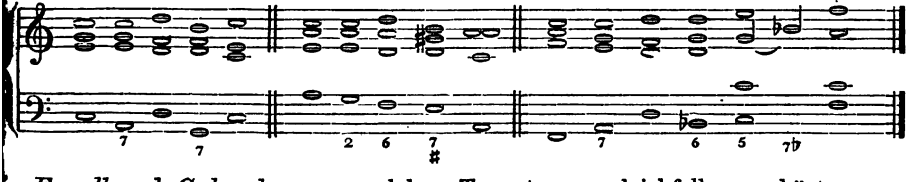
Eine zweite leitereigene Auflösung in *C-dur*, die aus der oben angegebenen Reihe von Septimenaccorden hinlänglich gerechtgefertigt ist:



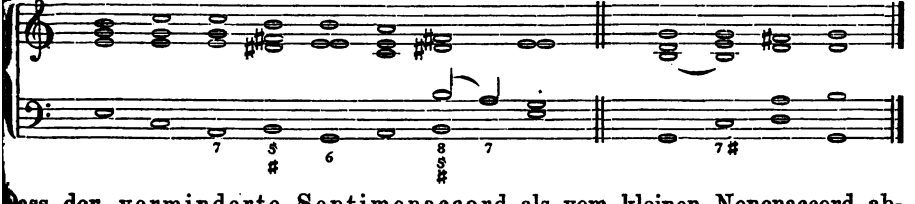
ergiebt in *G-dur* und *E-moll* wieder andere leitereigene Auflösungen:



In gleicher Weise wird die Auflösung des kleinen Septimenaccordes *—c—e—g* eine verschiedene. In *C-dur*, *A-moll* und *E-moll*, welchen Tonarten er angehört, ist die leitereigene Auflösung:

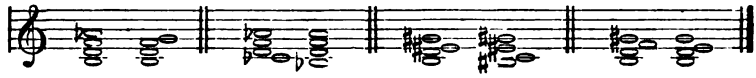


In *E-moll* und *G-dur* dagegen, welchen Tonarten er gleichfalls angehört:

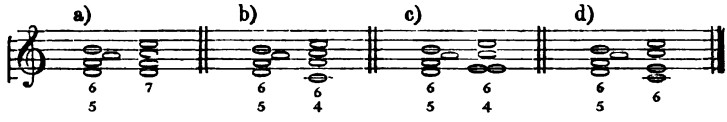


Dass der verminderte Septimenaccord als vom kleinen Nonenaccord abgeleitet eine noch mannichfaltigere Mehrdeutigkeit hat, ist unter Nonenaccord

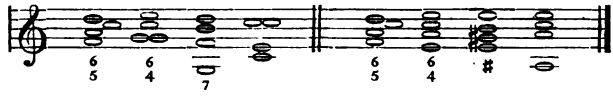
und Modulation schon gezeigt worden. Keiner weiteren Erläuterung bedarf es, dass der verminderte Septimenaccord durch die Auflösung der Septime in den entsprechenden Dominantaccord verwandelt wird.



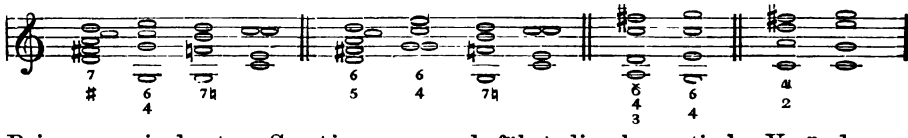
Ein ähnliches Verfahren auf den vom grossen Nonenaccord abgeleiteten Septimenaccord angewendet, führt zu neuen modulatorischen Wendungen. In dem Septimenaccord *h—d—f—a* bilden *d—f—a* eine Consonanz; nur durch den Hinzutritt des *h* entsteht die Dissonanz; es erscheint demnach nöthig diese zuerst aufzulösen (a), dadurch entsteht eine neue Dissonanz, wenn wir nicht noch einen zweiten (b) oder einen dritten Ton (c und d) an der Auflösung Theil nehmen lassen:



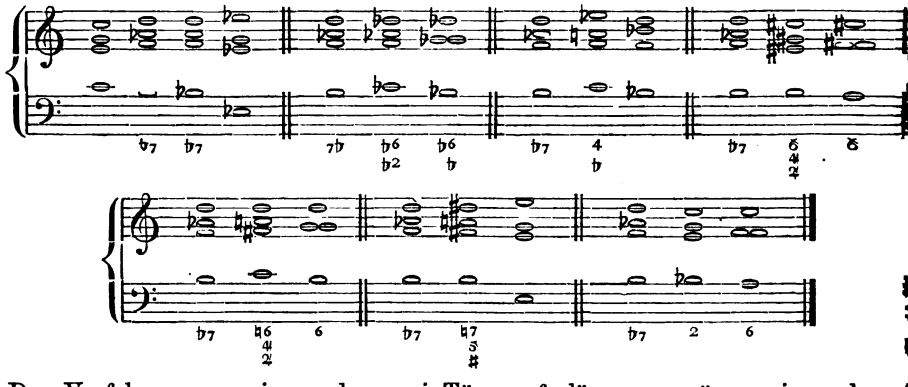
Diese Auflösungen werden häufig zur Bildung des Schlusses angewendet und sind natürlich auch bei jedem andern Nebenseptimenaccord möglich:



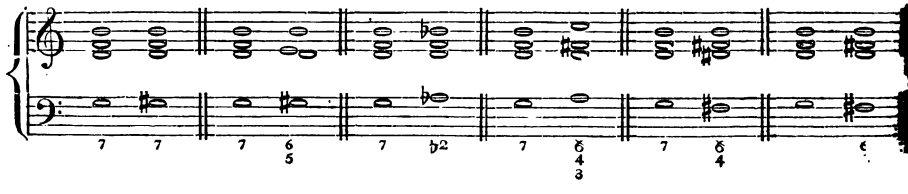
und dem entsprechend auch beim Dominantaccord in allen seinen Umkehrungen:

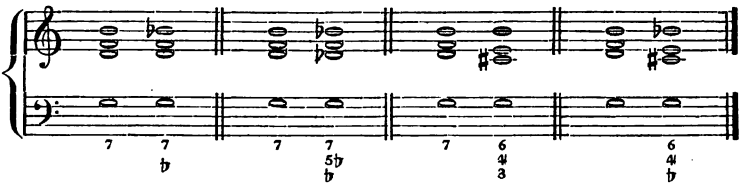


Beim verminderten Septimenaccord führt die chromatische Veränderung eines Intervalls auf neue, den harmonischen Gang verändernde Dominantaccorde:

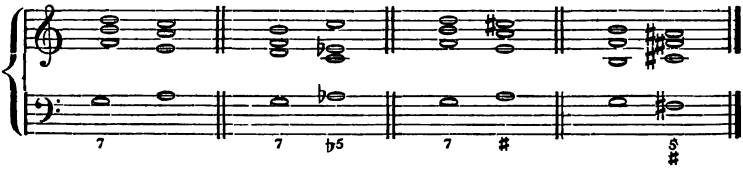


Das Verfahren, nur einen oder zwei Töne aufzulösen, vermögen wir auch auf den Dominantaccord anzuwenden, wodurch neue Mittel zur Ausweichung nach fremden Tonarten gewonnen werden:



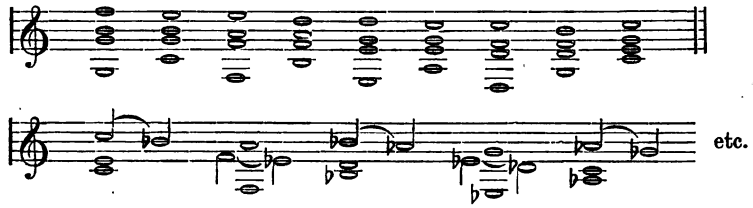


Solche Fortschreitungen heissen Trugfortschreitungen, und es wird daraus ersichtlich, dass der Dominantaccord auch nach andern Dreiklängen, als nach seinem tonischen, fortschreiten kann. Es entstehen die sogenannten Trugschlüsse, durch welche die ursprünglich angeregte harmonische Bewegung nach anderer Richtung geführt wird:



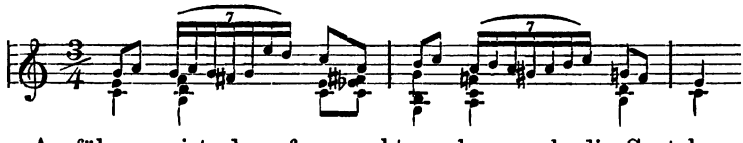
(Vergl. auch: Accord, Nonenaccord, Nonenseptaccord u. s. w.)

Septimenfolgen nennt man die harmonischen Quintengänge, welche dadurch erreicht werden, dass man jeden Dominantaccord in den, der nächsten Tonart im Quinten- oder Quartenzirkel auf- oder absteigend, auflöst:



Namentlich auf diesen Quintengängen, die man auch mit Sequenz bezeichnet, beruhen die sogenannten Rosalien, sie sind natürlich harmonisch bedeutungslos.

Septimole, Septole, heisst die, aus sieben Tönen bestehende Figur, die den ursprünglichen Werth von vier derselben Gattung haben. Da eine solche Theilung aussergewöhnlich ist, muss sie bezeichnet werden wie bei der Triole, Quintole, Sextole u. s. w.:



Bei der Ausführung ist darauf zu achten, dass auch die Septole nur einen Accent hat, also nicht durch zwei Accente in vier und drei Sechzehntel gegliedert werden darf.

Septuor, s. Septett.

Sequenz nennt man die fortgesetzte Folge von gleichen harmonischen oder melodischen Wendungen (s. Rosalie, Septimenfolgen, Progression).

Sequenz — *Sequentia, Prosa* — heissen jene alten Kirchengesänge, die aus dem kirchlichen Volksgesange in Deutschland hervortreibend, hochbedeutsam für die Entwickelung der Melodik und des Gesanges überhaupt wurden. Als hier seit dem achten Jahrhundert das Christenthum immer grössern Boden gewann, war es zur Nothwendigkeit geworden, die Deutschen auch zum gregorianischen Gesange zu erziehen. Dass das nicht so leicht war, bestätigen die Zeugnisse aus jener Zeit und weil zugleich dem ganzen Gottesdienste die fremdländische Sprache zu Grunde gelegt wurde, mussten die Deutschen fast ganz

vom Kirchengesange ausgeschlossen werden. Dieser wurde hauptsächlich von den Klerikern ausgeübt und dem Volke blieb nur das »Kyrie« und »Alleluja«, in deren Gesang es mit einstimmen durfte. Die Vocale des letztern namentlich wurden dann zu förmlichen Gesangstudien für die ungefügen Kehlen der Deutschen benutzt, es entstanden so allmälig jene sogenannten »Jubilo« als eine Art Vocalisen, in denen das Volk seine religiöse Begeisterung austönte, zugleich aber auch seine Stimme für den gregorianischen Gesang schulte. Diese textlosen Gesänge erreichten bald eine solche Ausdehnung, dass sie den Sängern Schwierigkeiten bereiteten, sie auswendig zu lernen und im Gedächtniss zu behalten. Dies hatte namentlich auch Notker Balbulus (s. d.), einer jener Mönche St. Gallens, die sich unsterbliche Verdienste um die Ausbreitung und Förderung des gregorianischen Gesanges in Deutschland erwarben, empfunden und er fasste deshalb den Entschluss, die Melodien mit Textworten zu versehen. Ein Priester, der 851 aus dem, von den Normanen verwüsteten Kloster Gimedia kam, brachte ein Antiphonar mit, das bereits Sequenzen mit Worten enthielt, die indess fehlerhaft behandelt waren. Dies veranlasste den begeisterten Jüngling, bessere Texte zu dichten; als er den ersten derartigen Versuch, die Sequenz (auf den Freitag nach Ostern) »*Laudes deo concinat orbis universus*« seinem Lehrer Iso vorwies, war dieser erfreut und verbesserte das Mangelhafte daran, indem er den Grundsatz aufstellte: »dass auf jede Tonbewegung eine eigene Silbe zu stehen kommen müsse.«

Fünfzig solcher Jubilos, die bereits als »Sequenzen« bezeichnet wurden, versah dann Notker mit Texten und jede zugleich mit einem eigenen Titel, den er theils dem Vaterlande oder Wohnort ihrer Verfasser, theils den Anfangsworten ihrer Verse im Graduale entlehnte; von andern lässt sich der Ursprung nicht mehr ermitteln. »*Romana*« nannte er die des Sängers Roman; »*Metensis major*« die ausgeführteren Melodien aus Metz, wo Petrus, Roman's Gefährte, einst weilte; »*Metensis minor*« die kürzeren Melodien desselben; »*Graeca*« die aus der griechischen Kirche stammenden. Je nach den verschiedenen Anfangsworten der Verse, welchen ein mit Jubilos ausgeschmückte »*Alleluja*« folgte, nannte er die Melodie desselben »*Deus judex*« oder »*In te domine speravi*« oder »*Qui timent*« oder »*Exultate Deo*« oder »*Confiteminì*« u. s. w. Bei andern wählte er Namen, deren Grund uns nicht mehr bekannt ist, wie »*Cignea*« oder »*Filia matris*« oder »*Sinfonia*« oder »*Organa*«, »*Frigdola*«, »*Concordia*« u. s. w. Bei seiner Arbeit verfuhr er übrigens mit grosser Selbständigkeit, um- und neuschaffend, sodass er von den ursprünglichen Melodien selten mehr als Tonart und die Anfangstöne beibehielt. Einen besondern Reiz wusste er ihnen dadurch zu geben, dass er sie schärfer in sich gliederte, indem er sie in kleinere Abschnitte zerlegte und diese unter sich in engste Beziehung setzte, wodurch er sie nicht nur leicht fasslicher machte, sondern auch ihre Wirkung erhöhte. Da nun die Worte sich genau den Tönen anschmiegten, so erlangten die Texte, obwohl ursprünglich in Prosa abgefasst, doch eine gewisse rhythmische Gliederung. Die Absätze mit gleicher Melodie erhielten natürlich auch die gleiche Silbenzahl, das aber dürfte auch die einzig metrische Form gewesen sein; weil ihnen jede andere fehlte, nannte man sie eben auch Prosen. Sequenz nannte man sie entweder, weil sie dem Alleluja folgten *(sequentes)* oder zu dem, dem Alleluja angehängten Neuma *(sequentes neumas)* gesetzt waren. Sie erlangten bald eine grosse Bedeutung im christlichen Gottesdienste, als sogenannte Einschalthymnen *(hymni interstincti)* oder *versus intercalares* = Einschubverse, welche an bestimmten Festen und Tagen der feststehenden Liturgie eingelegt wurden, mit specieller Berücksichtigung des betreffenden besondern Festes. An Heiligenfesten namentlich wurde in solcher Weise das Lob des Heiligen gesungen, daher die Benennung: *Prosa de Maria Magdalena — In festo apostolorum Petri et Paulo.*

Wie hochbedeutsam dieser Sequenzengesang für die gesammte Entwickelung des Gesanges wurde, ist mehrfach nachgewiesen (Deutsches Lied —

usikgeschichte). Die Sequenzen trugen nicht nur in der erwähnten Weise r gesanglichen Ausbildung unter dem Volke wesentlich bei, sondern weckten ch dort die Sanges- und Schaffenslust, und wie in dieser Weise der inne- und der Meistersang und auch der Volksgesang von diesen equenzmelodien beeinflusst wurde, ist in den betreffenden Artikeln nachzulesen. . auch Notker Balbulus.) Eine ausführliche Darstellung der Thätigkeit otker's auf diesem Gebiet giebt Schubiger in seinem öfter erwähnten Werk: Die Sängerschule St. Gallens« (Einsiedeln und New-York, 1858). In r katholischen Kirche haben sich noch fünf Sequenzen im Gebrauch erlten: 1) die Ostersequenz »*Victimae paschali laudes*« (wahrscheinlich s dem 12. Jahrhundert); 2) die Pfingstsequenz »*Veni sancte spiritus*«, e dem König Robert von Frankreich (944—1031) zugeschrieben wird;) die Frohnleichnamssequenz (*Sequentia de corpore Christi* oder *e sacramento altaris*) »*Lauda Sion, salvatorem*« von Thomas von quino (1224—1274); 4) die *Sequenz planctus beatae virginis* »*Stabat ater dolorosa*«, die dem Papst Innocenz III. zugeschrieben wird; später rde sie von Giacopone da Todi überarbeitet; 5) das »*Dies irae*«, wahrheinlich von Thomas von Celano (1250) gedichtet, wurde es als Haupttheil äter in die Todtenmesse (das Requiem) aufgenommen.

Sequialtera, s. Sesquialtera.

Serao, Franz, von einer spanischen Familie stammend, zu Amsterdam 702 geboren, war Professor der Medicin zu Neapel, wo er 1793 starb. Man t von ihm ein Schriftchen: »*Della Tarantola o sia Falangio di Puglia*« (Neapel, 742, in 4°), welches vom Einfluss der Musik auf Personen, die von der Tantel gestochen sind, handelt.

Serassi, Giuseppo, der berühmteste Orgelbauer Italiens, geboren zu Bermo im November 1750, entstammt einer Familie, die in der Kunst des Orgelaues sich schon durch Generationen ausgezeichnet hatte. Sein Grossvater, bei m er auch Flöte, Hoboe und Fagott blasen lernte, hatte das Register erfunden, rch welches man durch einen Zug alle Stimmen der Orgel vereinigt (*sina tutto*). ein Vater war ebenfalls Orgelbauer und in dessen Werkstätte machte er sich hon frühzeitig mit den Principien und dem Mechanismus der Orgelbaukunst kannt. Nach Beendigung seiner übrigen Studien widmete er sich ganz dieser unst und lieferte gleich als erstes ein sehr bedeutendes Werk, nämlich in der irche St. Alessandro zu Bergamo eine Doppelorgel. Diese zwei Orgeln stehen it der Vorderfront einander gegenüber, ohngefähr 50 Meter von einander ntfernt, können aber durch einen äusserst geschickten und prompten Mechaismus, der sich unter dem Fussboden befindet, so verbunden werden, dass ein rganist beide Orgeln zugleich spielen kann. Diese haben zusammen 84 Reister, 2 Tastaturen und 3854 Pfeifen. Die Orgel in Colorno, welche Serassi 792 baute, hat 82 Register und bei ihr wendete er zum ersten Mal grosse indreservoire an, um die Luftbewegung in den Röhren zu verhindern. 1800 ollendete er in Como in der Kirche Annunziata eine schöne Orgel von 86 timmen und 3 Clavieren. Er giebt von diesem Werk eine Beschreibung in m Schriftchen: »*Descrizione ed osservazioni pel nuovo organo posto nella chiesa ell' Annunziata di Como*« (Como, 1808, in 8°). Zu des S. besten Werken hört eine Orgel in der Kirche St. Eust. zu Mailand, vollendet 1812, und ne andere ebenda in der Thomaskirche, vollendet 1813. In Mailand in der reuzkirche hatte er in Gemeinschaft seines Sohnes Carl eine Orgel aufstellt, von welcher eine Beschreibung erschien: »*Del nuovo organo, opera i Signori Serassi, nel santuario del Crosifisso*« (Mailand, 1808, in 8°). Serassi sste noch den Plan zu einer Orgel, deren Dimensionen alle bis dahin dawesenen übertreffen sollte, starb aber 1817 vor der Ausführung dieses Planes. inige Zeit vor seinem Tode veröffentlichte er vier Briefe über Orgeln im Allmeinen und über seine Werke im Besonderen: »*Sugli organi*« (Bergamo, nella amperia Natali, 1816, in 4°, 73 S.).

Serassi, Carl, ältester der drei Söhne des Joseph S., geboren in Bergamo gegen 1786, wurde vom Vater für die Orgelbaukunst erzogen und ausgebildet und arbeitete von 1807 an neben dem Vater. Er erlangte eine Berühmtheit, die der des Vaters gleichkam. Die drei Brüder galten für die bedeutendsten Orgelbauer in ganz Italien und errichteten ein Atelier für den Orgelbau in grössten Maassstabe, in welchem 12 bis 15 Orgeln auf einmal hergestellt werden können. Die besten Werke; welche aus diesen Werkstätten hervorgingen, sind die Orgeln in St. Philipp zu Turin, St. Marie del Carmine zu Venedig, Jesuitenkirche zu Piacenza, St. Catharinenkirche zu Bologna, Kirche del Gesu zu Rom und die Doppelorgel zu Trient.

Serena, Abendlied, nannte man ein Lied, in welchem der Sänger seine Sehnsucht nach der Nacht ausspricht, um mit der Geliebten seines Herzens zusammen sein zu können.

Serenade, *Serenata*, auch *Notturno*, eine Abend- oder Nachtmusik, ein Ständchen — ist eine Musik für Singstimmen oder Instrumente, bestimmt, einer gefeierten oder geliebten Person zur Nacht dargebracht zu werden, um sie auszuzeichnen, ihr Liebe oder Verehrung dadurch zu erkennen zu geben. Mit dem Absterben des Minnesanges war die Sitte, der Geliebten des Herzens seine Gefühle im Gesange kundzuthun, nicht erloschen; der Hidalgo und Troubadour übten es auch in den spätern Jahrhunderten noch als eine süsse Pflicht, der Begünstigten in später Nacht unter ihren Fenstern eine Serenade zu bringen und ihr darin unter Mandolinen- oder Guitarrenbegleitung die ganze Gluth seines Herzens im Gesange zu offenbaren. Es musste dies meist heimlich geschehen, da diese Verhältnisse in der Regel das Licht des Tages zu scheuen hatten. War das nicht der Fall, dann wusste der Liebende wohl auch noch einige Freunde zu gewinnen, die sich mit ihm zu einem mehr- und vielstimmigen Ständchen verbanden. Namentlich wurde es im 17. Jahrhundert bereits Sitte, dass in Universitätsstädten die Studenten nach fröhlich durchkneipter Nacht noch in den frühen Morgenstunden die Stadt durchzogen und den hübschesten Mädchen derselben »Ständchen« brachten. Den nicht gesangbegabten war dies Mittel, die Gunst der Schönen zu gewinnen, versagt, da Gesangquartette in jener Zeit wohl noch nicht bezahlt wurden. Erst als in den Städten kleinere Musikchöre sich bildeten, die ihren Erwerb darin fanden, bei den verschiedenen Gelegenheiten aufzuspielen, wurde es auch den Gesangesunkundigen möglich, ihre Huldigungen in Ständchen darzubringen, indem sie einen solchen Instrumentalchor damit beauftragten; an Stelle des Vocal-, trat nunmehr das Instrumentalständchen, das unter dem Namen *Serenata* oder *Cassatio* sogar eigenthümliche Form in der Zusammensetzung annahm und für die Entwickelung der Instrumentalformen grosse Bedeutung erlangte. Sie wurden zunächst vorwiegend von Blasinstrumenten ausgeführt; und es genügten zwei Clarinetten (oder Oboen, oder Flöten) und zwei Fagotte. Häufig traten Hörner hinzu, sodass das Orchester aus zwei Clarinetten, zwei Hörnern und einem oder zwei Fagotten bestand — in dieser Zusammensetzung verwendete es auch Mozart zu seiner Serenade op. 27. Weiterhin wurden zwei Hoboen hinzugezogen, sodass demnach zwei Hoboen, zwei Clarinetten, zwei Hörner und zwei Fagotte vereinigt sind, und in dieser Weise erweitert sich das Orchester durch Flöten, Trompeten und Posaunen bis zu zehn, zwölf und dreizehn Blasinstrumenten (oder Partien, wie der technische Ausdruck dafür heisst). Die Rohrblasinstrumente wurden indess auch durch Streichinstrumente ersetzt; so schrieb Jos. Haydn mehrere Serenaden für zwei Violinen, Contrabass und zwei Hörner; zog hierzu auch in andern Fällen eine Flöte und auch andere Instrumente hinzu. Namentlich wuchs die Zahl und die Mannichfaltigkeit der Zusammensetzung der Instrumente, als die Serenade nicht eigentlich mehr ihrem ursprünglichen Zweck diente, sondern zu einer besondern Form der Unterhaltungs- und selbst der Concertmusik geworden war, und so wurde sie auch für Streichinstrumente allein

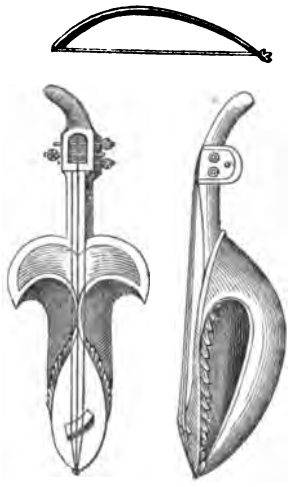
mponirt. So fassten sie schon die Meister Haydn, Mozart und Beethoven in ihren ersten Werken auf und die Serenade wurde die erste cyklische Form, in der sich eine Art innerer Zusammenhang kenntlich macht, bei dem die einzelnen Nummern in Beziehung unter einander treten. Während es bei der Zusammenstellung der Tänze zur Suite höchstens nur darauf ankam, durch die specielle Anordnung die unterscheidenden charakteristischen Merkmale der einzelnen Tanzweisen recht hervorzuheben, wurde bei der Serenade diese Anordnung durch den Zweck bestimmt, dem sie diente.

Der ursprünglichen Idee der Serenade entsprechend, traten die Musikanten mit einem feierlichen, festlichen Marsch an. Hatte dieser noch nicht die Aufmerksamkeit derjenigen, welcher die Huldigung galt, hinreichend erregt, dann folgte in der Regel eine Menuett, oder ein Allegrosatz und dann erst das Adagio oder Andante, der eigentliche Huldigungssatz, der das erregte und bewegte Gefühl ausdrücken sollte. Es war dann jedenfalls wieder ein inniger Zug, diesem Satze eine Menuett anzufügen, als zarte Andeutung des Wunsches nach recht baldiger Vereinigung. Diesem folgte auch wohl noch ein neuer langsamer Satz, oder der belebtere Schluss (ein Allegrosatz) und mit einem Marsch zogen dann die Musikanten wieder ab. Beethoven's Serenade (op. 8) für Violine, Bratsche und Violoncello hält noch im Allgemeinen diese Anordnung fest: ein Marsch beginnt, ihm folgt das Adagio; ihm die Menuett, ihr dann ein neues Adagio mit eingewobenem Scherzo, dann folgt ein *Allegretto alla Polacca*, ein *Andante quasi Allegretto* mit Variationen, und mit dem Anfangsmarsch schliesst das Ganze ab. Die meisten Haydn'schen uns erhaltenen Serenaden und Cassatio und die von Mozart zeigen dadurch, dass ihnen der Marsch fehlt, dass sie nicht mehr dem ursprünglichen Zweck dienen, sondern eben nur als Musikformen gelten wollen. Ein Allegrosatz eröffnet meist bei Haydn wie bei Mozart die Serenade; diesem folgt die Menuett; ihr das Adagio; diesem in der Regel eine zweite Menuett und ihr als Schlusssatz ein Allegro. Damit war die Sinfonieform schon festgestellt und die Mozart'sche Serenade in *D* wurde auch als Sinfonie (No. 5) gedruckt, die Serenade aus dem Jahre 1778 theilweis als Sinfonie (No. 3). Die andere Serenade Beethoven's (op. 25) für Flöte, Violine und Bratsche hat statt des Marsches eine *Entrata*, darauf folgt eine Menuett, dieser ein *Allegro molto*, darauf ein Andante mit Variationen, dann ein *Allegro scherzando*, 22 Takte Adagio leiten dann das *Allegro vivace* ein, das in das, das Ganze abschliessende Presto von wenig Takten ausgeht. Wie aus dieser Form der Serenade sich die Sinfonie nothwendig entwickelte, ist leicht einzusehen und wird in dem Artikel Symphonie noch näher erörtert. Hier sei nur noch erwähnt, dass bei den Versuchen neuerer Zeit, die Serenade wieder lebendig zu machen, wieder mehr die ältere Anschauung von der Form leitend wurde. Sie wird wieder als Nachtmusik behandelt und Marsch und Tanz bilden wieder wesentliche Theile darin, ohne dass dabei beabsichtigt wäre, sie wirklich wieder für den praktischen Gebrauch zu schreiben. In der Idee des Componisten nur baut sich der ganze Vorgang auf, und dass er, wenn auch kein grosses sinfonisches, doch immerhin ein gestaltenreiches Bild zu geben vermag, das hat unter den jüngern namentlich Volkmann in seinen Serenaden bewiesen.

Sericus, der älteste Erbauer von Wasserorgeln *(organarius)*, lebte zu Rom gegen 368 nach der christlichen Zeitrechnung. Im genannten Jahre wurde er in einen Vergiftungsprozess verwickelt, verurtheilt und hingerichtet.

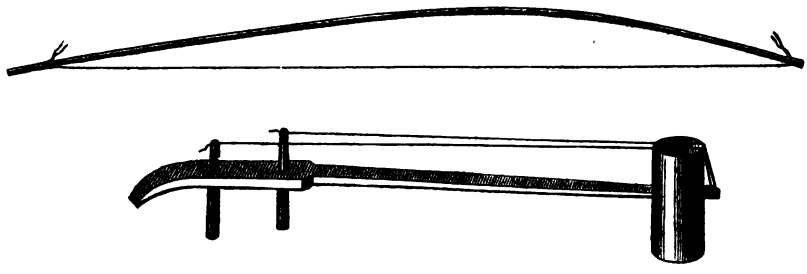
Serinda (auch *Saurinda*) ist eine hindostanische Geige mit drei Saiten und eigenthümlicher Form roher Construktion und noch roherem Bogen. Hier ist die Abbildung des gewiss alten Bogeninstruments, wie es in französischen und englischen Reisewerken übereinstimmend vorkommt, z. B. in Sonnerat: »*Voyage aux Indes*« (Paris, 1782, I p. 182), in Solveyns, grosses Kupferwerk von Indien und daher im asiatischen Magazin, 1810, II. Bd. Ich gebe die

Abbildung nach Staffort, »*History of music*«, conform auch bei La Fage, »*Histoire de la musique*« (Paris, 1844). Zum Beweise, dass die Serinda nicht eine Variante des Ravanastron sei (wie Ambros, »Geschichte der Musik« I. 77 meint), so folgt hier unten auch die Abbildung des Ravanastron, das Fétis (»*Hist.*« II. 292 und sein »*Straduarius*«) für den Urvater aller Bogeninstrumente betrachtet und nach Sonnerat's »Reisen« I. 181 und dem Pariser Exemplar beschreibt. Dies Bild nach dem Exemplar im Museum des Pariser Conservatoirs (s. Chouquet's Catal. p. 110) ist bei Vidal, »*Instruments à archet*« I. pl. 2 Fig. 1 gezeichnet; darnach hier und schon bei La Fage. Beide Bilder hier sind zugleich eine Berichtigung der Verwirrung, die F. Zamminer (»Musikalische Instrumente«, p. 378) anrichtet, indem er beide soeben besprochene Instrumente geradezu miteinander verwechselt: die dort abgebildete Serinda nennt er irrig Ravanastron. Beiläufig sei einer ähnlichen Verwechslung bei Zamminer, p. 379 und 390 gedacht, wo er die zweimal abgebildete Kemangeh als »Rebab« bezeichnet.



Serinda.

B.



Ravanastron.

Serinette ist in Frankreich eine schon vor Ludwig XVI. beliebt gewesene und noch jetzt zuweilen gefundene kleine Drehorgel mit acht bis neun Pfeifen, tonleitermässig gestimmt, die zum Abrichten der Singvögel benutzt wird. Weil man besonders dem Zeisig *(serin)* damit kleine Melodien vorspielt, daher der Name für diese Vogelorgel. Eine etwas grössere Art zur Instruktion der Amsel (franz. *merle*) wird Merline genannt. B.

Sering, Friedrich Wilhelm, geboren am 26. Novbr. 1822 zu Fürstenwalde, studirte zu Berlin, wurde 1851 Seminarlehrer zu Köpnik, dann zu Franzburg, 1855 Musikdirektor am Seminar zu Barby und erhielt 1871 einen Ruf als Oberlehrer an das kaiserl. Seminar zu Strassburg im Elsass. Er schrieb »Gesanglehre für Volksschulen« (Gütersloh, Bertelsmann, 1857, 2. Aufl., 1858) und »Elementar-Violinschule, besonders für Präparanden-Anstalten und Seminarien«, op. 31 (Magdeburg, Heinrichshofen). Seine Compositionen sind: »Psalm 72, für gemischten Chor mit Pianoforte«, op. 5 (Berlin, Eslinger); »Hymne für gemischten Chor«, op. 12 (ebend.); Motette: »Herr, leite mich«, für gemischten Chor und Solo mit Pianoforte (Berlin, Bote & Bock); »Christi Einzug in Jerusalem«, Advents-Oratorium für Solo, Chor und Orchester (Magdeburg, Heinrichshofen, 1860). Ferner eine Anzahl Lieder für eine oder mehrere Stimmen, von denen einige Männergesangscompositionen Anklang fanden. Es gehören dazu: »Volkslieder«, op. 30, »Hohenzollernlied«, op. 23 (Bote & Bock) und die von S. in der Sammlung »Preussische Kron- und Vaterlandslieder« enthaltenen u. a. Das vollständige Verzeichniss der Lieder und einiger Instrumentalcompo-

sitionen ist im Berliner »Tonkünstler-Lexikon von Ledebur (S. 547) zu finden. Seit Hentschel's Tode redigirt er auch die von diesem begründete Musikzeitschrift »Euterpe«. Besonderes Verdienst erwarb er sich ferner durch Gründung des deutschen Gesangvereins in Strassburg.

Serini, Guiseppo, Componist, geboren zu Cremona, befand sich 1690 zu Wien, wo ein Oratorium seiner Composition: »*Il Genio deluso*« in der Kapelle der Kaiserin Eleonore aufgeführt wurde.

Serioso, Vortragsbezeichnung = ernsthaft; erfordert einen würdevollen, gemessenen Vortrag mit grossem Ton und breiteren Rhythmen.

Sermes, François **de,** Pseudonyme für P. Mersenne (s. d.).

Sermisy, Claude **de,** war einer der verdienstvollsten französischen Componisten des 16. Jahrhunderts und der vorpalestrinischen Epoche; auf den Sammlungen, in denen Werke von ihm enthalten sind, gewöhnlich nur Claudin genannt. Ueber seine Stellung, die er am Hofe bekleidete, ist aus vorhandenen Rechnungen und Quittungen Einiges zu entnehmen. Im Jahre 1532 war er zweiter Kapellmeister Franz I., gleichzeitig erster Sänger der Kapelle dieses Königs und erhielt einen Gehalt von 400 Lires. Ausserdem 1080 Lires für Kost und Unterhalt von sechs Chorknaben, endlich noch 250 Lires »*tant pour l'entretenement de la chapelle que pour envoyer querir des chantres*«. (S. einen Aufsatz von Fétis, »*Révue musicale*«, t. XII p. 242—243.) Nach dem Tode Franz I. (1547) erhielt er unter Henri II. ebenfalls den Titel als erster Sänger, welcher mit dem des Kapellmeisters einen Rang einnahm. Das Todesjahr S.'s ist nicht bekannt; nach dem Titel einer Sammlung von Messen seiner Composition von Nicolas du Chemin, wo er Kapellmeister des Königs und Stiftsherr genannt wird (*Regio symphoniacorum ordini praefecto, et in regali parisiensis palatii sacello canonico*), könnte er 1568 noch gelebt haben. Es folgt hier ein Verzeichniss der noch bekannten Werke von ihm: »*Vingt-neuf chansons musicales à quatre parties, imprimées à Paris par Pierre Attaingnant, libraire, demourant en la rue de la harpe, près de l'église Saint-Cosme*«, 1528, in 8° obl. (Zweite Aufl. von demselben Herausgeber 1530.) Es sind darin 14 Gesänge von Claudin, die übrigen von Jannequin, Jacotin, Passerau, Consilium, Beaumont etc. enthalten. Das dritte Heft derselben Sammlung hat den Titel: »*Trente et une chansons musicales, etc.*« (Paris, Attaignant, 1829, in 8° obl.), und in diesem sind 13 Stücke von Claudin. Noch sind in derselben werthvollen Sammlung, welche im Ganzen aus elf Heften besteht, die 344 französische vierstimmige Gesänge einschliessen, im siebenten Buche (erschienen 1530) vier vierstimmige Gesänge von S. enthalten. Diese vollständige Sammlung in vier Bänden in 8° obl. befindet sich auf der kaiserlichen Bibliothek zu Paris unter V. 2689. »*XII Motetz à quatre et cinq voix composés par les autheurs cy dessoubz escripts*« (Nagueres imprimès à Paris par Pierre Attaignant demourant, etc. 1529, in 8° obl.). Darin von Claudin: »*Domine quis habitabit*«, »*Michaele archangelo*«, »*Nativitas est hodie*«, »*Preparate corda vestra*«; die übrigen Componisten sind: Gombert, Jean Mouton, Dorle und Deslouges. *Liber septimes:* »*XXIIII trium, quatuor, quinque, sex vocum Modulos Dominici adventus, nativitatisque ejus, ac sanctorum eo tempore occurrentium habet*« (Parisiis in viro Citharea apud Petrum Attaignant musicae calcographum, 1533, in 4° obl., gothisch). Von Claudin: Motette »*Da pacem*«. *Liber decimus:* »*Passiones Dominice in Ramis palmarum, Veneris sancte, nec non lectiones feriarum quinte, sexte, ac sabbatii hebdomade sancte; multaque alia quadragesime congruentia, ut palam videre licet*« (Parisiis apud Petrum Attaignant, 1554, in 4° obl., gothisch). In diesem Buche sind von Claudin: »Die Klagen Jeremiä für den heiligen Sonnabend«, die Passion nach Matthäus, die Passion nach Johannes und ein Resurrexit. Die Klagen Jeremias wurden noch einmal gedruckt zu Nürnberg 1549. *Liber undecimus:* »*XXVI musicales habet modulos et quinque vocibus editos*« (Parisiis, apud Petrum Attaingnant, 1534, in 4° obl., gothisch); zehn vier- und fünfstimige Motetten von Claudin. »*Missarum musicalium, certa vocum varietate*

secundum varios quos referunt modulos distinctarum. Liber primus, ex diversis iisdemque peritissimis auctoribus collectus« (Parisiis, ex typographia Nicolai du Chemin sub insignis Gryphonis argentei, 1568, in Fol.). Die Stimmen dieser Messen sind gegenüberstehend gedruckt; von Claudin de Sermisy sind sechs: 1) »*Quare fremuerunt*«, fünfstimmig; 2) »*Ab initio*«, für vier Stimmen; 3) »*Voulant honneur*«, für vier Stimmen; 4) »*Tota pulchra es*«, für vier Stimmen; 5) »*Philomena praevia*«, für vier Stimmen; 6) »*Surgens Jesus*« für vier Stimmen. »*Missae tres quatuor vocum auctore Cl. de Sermisy*« (Parisiis, ex offic. Ballarda, 1583, in Fol. max.). Noch sind von Claudin in den folgenden Sammlungen Stücke enthalten: »*Selectissimae nec non familiarissimae cantiones ultra centrum, etc.*« (Augustae Vindelicorum, Melchior Kriestein, 1540). »*Cantiones septem, sex et quinque vocum. Longe gravissimae, juxta ac amaenissimae, etc.*« (ibid. 1543). »*Modulationes aliquot quatuor vocum, quas vulgo Motetas vocant a praestantissimis, musicis compositas etc.*« (Norimbergae, per Joh. Petrium, 1538). »*Tomus secundus Psalmorum selectorum quatuor et cinque vocum*« (ibid. 1539). »*Tomus tertius Psalmorum etc.*« (ibid. 1742). »*Bicinia gallica, latina et germanica, et quaedam fugae*«, Tomi duo (Vitebergae, apud Georg Rhav, 1545). Eine Sammlung Gesänge und Motetten für vier Stimmen (Manuscript des 16. Jahrhunderts) befand sich im Besitz der Herzogin von Orleans, Mutter Louis Philipps, in welcher Compositionen von französischen Musikern jener Zeit, als: Jannequin, Arcadelt, Jacotin, Mouton, Gombert, Passereau, Mornable, Claudin u. a. enthalten sind.

Sěrvo (spr. Sjerow), Alex. Nikol., russischer Operncomponist und musikalischer Schriftsteller, wurde am 11. Mai 1820 in Petersburg geboren, widmete sich dem Studium der Rechte. Nach Vollendung desselben im J. 1840 wurde er mit einer silbernen Medaille ausgezeichnet und trat in den Staatsdienst, wo er es bis zum Staatsrath brachte. Vom 8. bis 15. Jahre seines Lebens lernte er das Clavierspiel bei der Lehrerin O. G. Želebov. Während seiner Gymnasialstudien lernte er das Violoncello bei K. Schubert und während der Rechtsstudien fing er selbst die Musiktheorie zu studiren an. Als er 20 Jahre alt war, widmete er sich ernstlich den Musikstudien und die Opern von K. M. v. Weber, Meyerbeer, Glinka erweckten in ihm den Wunsch, selbst Opern zu schreiben. Alle Lehrbücher über die Harmonie und den Contrapunkt schienen ihm nicht zureichend; er entwarf sich seine eigenen theoretischen Grundsätze, indem er sich dabei stets an die Werke klassischer Meister aller Zeiten hielt. S. Bach, Händel, Mozart, Cherubini und besonders Beethoven waren seine Lieblinge. Die ersten praktischen musikalischen Versuche Sěrov's bestanden in Arrangirung von Orchesterstücken für Piano, in Fugen, Quartetten u. s. w., wobei er sich den Rath des Musikpädagogen J. K. Gunge erbat. Nach dem Austritt aus dem Staatsdienst, im Jahre 1850, trat er als Musikkritiker in die Oeffentlichkeit und seine Recensionen trugen ihm ebenso viel Anerkennung als Feindschaft ein. Seine eigenthümliche Ausdrucksweise und der scharf polemische Charakter seiner Aufsätze machten Aufsehen in Petersburg. Zu seinen berühmten Abhandlungen gehören die Aufsätze gegen Oulibicheff und Fétis, sowie Abhandlungen über Rich. Wagner, worin er die Leser mit den Grundprincipien Wagner'scher Theorie und mit seiner Opernreform bekannt machte. In Deutschland machte sich S. im J. 1857 mit seiner Polemik gegen Oulibicheff's Werk über Beethoven bekannt, die wieder Dr. Fr. Liszt zu der Abhandlung »Kritik der Kritik oder Oulibicheff und Sěrov« veranlasste. Im J. 1858 machte sich S. mit Liszt und später mit Rich. Wagner bekannt und von dieser Zeit an begann er die Ideen und Grundsätze Wagner's in verschiedenen Blättern in Russland zu verbreiten und gründete im J. 1866 selbst ein Blatt »Die Kunst«, das aber bald einging. Im J. 1867 gründete er eine neue Zeitschrift »Musik und das Theater«. In dieser Zeit befasste er sich mit dem Studium des »russischen Nationalliedes« und schrieb einige interessante Artikel darüber in der Zeitschrift »Moskoa Musik-Saison«. S. studirte al ar

auch die Opernpartituren französischer, deutscher, italienischer und auch russischer Componisten. Unter den letzteren waren es namentlich Glinka und Dargomyjsky, deren Werke er eingehend studirte. Die erste selbständige Arbeit von S. ist die unvollendete Oper »Die Mainacht«, die nur im engen Freundschaftskreise ausgeführt wurde und im Haydn-Mozart'schen Stile geschrieben ist. Am 16. Mai 1863 wurde die erste grosse Oper von S., »Judith«, an der er zwei Jahre arbeitete, auf der Bühne des Marien-Theaters in Petersburg aufgeführt. Das Libretto verfasste sich S., wie R. Wagner, selbst. Der Erfolg der Oper war ein glänzender. Alle Kritiker stellen die »Judith« über die zweite Oper Sérvo's, »Rognēda«, die er zwei Jahre danach aufführen liess. Den Text zu der Letzteren schrieb er sich ebenfalls selbst. Die »Rognēda« ging am 27. Octbr. 1863 über die Petersburger Bühne und machte im wahren Sinne des Wortes Furore; sie wurde in drei Monaten 23 Mal aufgeführt, wobei das Theater immer gefüllt war. Von den mannichfachen Schönheiten dieser Oper erwähnen wir den charakteristischen und originellen Gesang der Heiden beim Götzenbilde Perun, den grossen Theil des dritten Aktes, seine Finale u. s. w. Ausser diesen zwei Opern arbeitete er an der Oper »Taras Bulba«, »Vražja sila«, die er aber nicht beendete. Auch wollte er für die Patti eine in italienischer Sprache und italienischem Stil unter dem Titel »*Consuelo*« schreiben; doch kam er nicht mehr dazu. Er starb am 20. Jan. 1871. Ausser diesen Opern schrieb S. ein phantastisches Ballet »Vakula«, der Schmied, ein Weihnachtslied, ein *Pater noster*, und eine Anzahl kritischer und ästhetischer Abhandlungen, die vom J. 1851—1869 in verschiedenen russischen, französischen und deutschen Fachzeitschriften erschienen. M.

Serpent, ital. *Serpentone*, Schlangenbass, Schlangenrohr, ist ein schwerfälliges Holzblasinstrument, das 1590 vom Kanonicus zu Auxerre, Edme Guillaume, erfunden wurde, über zwei Jahrhunderte im Gebrauch war, aber seit Anfang unsers Jahrhunderts abgeschafft ward und jetzt nur noch als Rarität in Kirchen- und Theater-Inventarien angetroffen wird. Es besteht aus einer sechs Fuss langen, schlangenförmig hin- und hergebogenen Röhre, deren innere Höhlung oben $1^1/_2$ Zoll Durchmesser hat und sich allgemach bis über 4 Zoll erweitert. Die Ausarbeitung der Höhlung war äusserst mühsam, da sie sich nicht bohren liess, sondern es musste das Instrument aus zwei ausgestochenen Holztheilen zusammengeleimt werden. Auswendig war es mit Leder überzogen, um die Fugen zu decken und das Ungeheuer vor Schaden zu bewahren. An der Mündung hat es keinen Schallbecher. Am obern Ende ist ein etwa acht Zoll langes S befestigt, in welches das Mundstück eingeschoben wird. Letzteres ist von Messing oder Horn, in Form eines halbrunden, ziemlich weiten Kessels mit schmalem Rande gearbeitet. Der Serpent steht in *B*. Sein Umfang ist der der Bass-Ophikleide, von *B* bis c^2 mit allen chromatischen Intervallen; aber sein Ton hat nicht die Beweglichkeit, Tonfülle und Reinheit der Ophikleide. Drei Töne darauf, nämlich *d a* d^1, klingen um Vieles stärker als die übrigen, daher der Bläser auf Ausgleichung der Scala viel Fleiss verwenden musste. In Deutschland diente es nur in Militärmusiken, in Frankreich aber wurde es bis auf die Neuzeit auch in Kirchen gebraucht. H. Berlioz ist mit Recht auf dieses Instrument schlecht zu sprechen. In seiner Instrumentationslehre (deutsche Uebers. S. 176) sagt er: »Der wirklich barbarische Ton dieses Instruments hätte sich weit besser für die Ceremonien des blutigen Götterdienstes der Druiden, als für die Feierlichkeiten der katholischen Religion geeignet, wo es immer noch eine Rolle spielt, als ein grauenhaftes Denkmal des Unverstandes, der Gefühls- und Geschmacks-Rohheit, die seit undenklichen Zeiten in unsern Tempeln die Anwendung der Tonkunst beim Gottesdienst leiten. Man muss den einzigen Fall ausnehmen, wo man den Serpent in der Todtenmesse zur Verdoppelung des fürchterlichen Chorgesanges des *Dies irae* gebraucht. Sein kaltes, abscheuliches Geheul ist dann ohne Zweifel am rechten Orte, er scheint sogar einen gewissen poetischen Trauercharakter anzunehmen, wenn er diese Worte

begleitet, worin alle Schrecken des Todes und der Rache eines zürnenden Gottes athmen. Ebenso wird er ausser der Kirche eine Stelle finden können in Musikstücken, worin der Ausdruck ähnlicher Ideen bezweckt wird, aber auch nur dann. Er vereinigt sich ausserdem schlecht mit den übrigen Klängen des Orchesters und der Singstimme und als Bass einer Menge von Blechinstrumenten ist ihm die Basstuba und selbst die Ophikleide bei weitem vorzuziehen«.

Serpent (Orgel), Schlangenrohr, ist ein nur noch in ganz alten Orgelwerken vorkommendes, im Pedal stehendes Schnarrwerk 5 Meter. Der Ton dieser Stimme ist schwächer als der der Posaune. Diese Stimme soll den Ton des in der Militärmusik angewandten gleichnamigen Blasinstruments nachahmen. Der Tonumfang dieser Stimme erstreckt sich vom Contra-*B* bis zum kleinen *d*. Noch heute gebrauchen die Franzosen jenes Instrument bei der Kirchenmusik.

Serperio, Francesco, ein römischer Componist, nur bekannt durch die 1650 gedruckten Werke: »*Missa a 4 vocum*« und »*Vespertinum Officium dominicale*«.

Serra, Giovanni, Componist, geboren zu Genua 1787, Schüler im Contrapunkt von Gaëtano Isola. Es sind von ihm zwei grosse Messen mit Orchester vorhanden, ausserdem ein Requiem und eine Cantate zur Geburtsfeier des Königs von Rom, aufgeführt im Theater zu Genua; Sinfonien, Quartette, Trios und Duos für verschiedene Instrumente.

Serra, Michele Angelo, Geistlicher und Kapellmeister an der Kirche St. Maria del Vado zu Ferrara am Anfang des 17. Jahrhunderts, geboren zu Mantua 1571. Bekannt von seinen Werken sind: »*Completorium Romanum 4 vocum*« (Venedig, 1603). »*Missarum quatuor vocum liber primus*« (Venetiis, apud Jac. Vincentinum, 1606, in 4°). Ein neuer Abdruck dieses Buches erschien in Antwerpen 1607 unter dem Titel: »*Missae quatuor vocum*«, in 4°. Es ist darin eine Todtenmesse von Clement *(non papa)* enthalten. »*Missarum quatuor vocum liber secundus*« (Venetiis, apud Jac. Vincentinum, 1615). »*Motettae 4 vocum*«; im Katalog des Königs von Portugal, Juan IV., aufgeführt.

Serra, Paolo, Sänger der päpstlichen Kapelle zu Rom, geboren zu Novi, wurde in das College der päpstlichen Kapelle 1753 aufgenommen. Er veröffentlichte ein Lehrbuch, welches ein neues System des Solfeggirens mittelst verschiedener Silben für jeden Ton und jede Tonart enthält: »*Introduzione armonica sopra la nuova serie de' suoni modulati in oggidì, e modo di rettamente e più facilmente intuonarla*« (Rom, Giunchi, 1768, in 4°).

Serrata (ital.), Schlussaufführung; die Serrata eines Sängers ist also die Aufführung einer Oper, in der er überhaupt zum letzten Mal auftritt oder gastirt; die Serrata einer Saison ist die letzte Operaufführung der Saison.

Serré, Jean de, geboren im Städtchen Rieux (Haute Garonne) gegen Ende des 17. Jahrhunderts, schrieb ein Gedicht in vier Gesängen: »*La Musique*«, welches zuerst in Amsterdam bei Roger, 1714, in 12°, erschien, dann in Lyon bei André Laurens, 1717, in 4°, und zum dritten Mal in La Haye, 1737, in 12°. Es erschien auch in Paris 1734 nebst zwei anderen Gedichten ohne Nennung des Autors.

Sertin ist eine veraltete Orgelstimme 2,5 Meter, man fand sie bespielsweise in der alten Orgel der Paulinerkirche in Leipzig.

Servais, Adrien François, einer der bedeutendsten Violoncellvirtuosen aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, ist in Hall, einer kleinen Stadt in Brabant drei Meilen von Brüssel, am 7. Juni 1807 geboren. Sein Vater war Musiker und bei der Kirchenmusik beschäftigt. Er unterrichtete den Sohn, bis der Marquis de Sayve, ein Musikfreund, den begabten Knaben dem Violinisten van der Plancken als Schüler übergab. Bei diesem studirte S. fleissig Violine, bis er einstmals Gelegenheit hatte den Cellisten Platel zu hören, seitdem wurde er von einer solchen Vorliebe für das Violoncell ergriffen, dass er fortan die Violine mit diesem Instrument vertauschte. Als Schüler ins Conservatorium aufgenommen, erhielt er von Platel, der ihm so viel Bewunderung

eingeflösst hatte, Unterricht und machte schnelle Fortschritte, so dass er nach Jahresfrist alle seine Mitschüler überflügelte und den ersten Preis erhielt. Er trat nun ins Theaterorchester und blieb in dieser Stellung drei Jahre, während welcher Zeit er durch unausgesetzte Studien sein Talent zu vervollkommnen strebte. Er liess sich auch in Brüssel öffentlich hören, ohne jedoch Aufsehen zu erregen, was ihm aber in Paris, wohin er sich begab, besser gelang. Mit einem Schlage trat er hier in die Reihe der ersten Violoncellisten, obwohl er die höchste Stufe seiner Technik zu dieser Zeit noch nicht erreicht hatte. 1834 ging S. nach London und spielte in den philharmonischen Concerten, kehrte dann nach Belgien zurück und erreichte nach zweijährigen erneuerten Studien jene glänzende Fertigkeit, wie sie nur Spielern ersten Ranges eigen ist. In diese Zeit fallen auch seine ersten Compositionen, in welchen den Ausführenden keine geringen Schwierigkeiten geboten werden. Diese Aufgaben hatte er zunächst sich selbst gestellt, verstand sie aber auch zu lösen. Auf den nun unternommenen vielfachen Reisen heimste er die Triumphe dafür ein. Er besuchte zunächst noch einmal Paris, Belgien, Holland, Deutschland, Russland. In der Hauptstadt des letzteren Landes wurde er besonders hoch gefeiert. 1840 kehrte er nach Hall zurück. Auf der zweiten Reise besuchte er Brüssel, Spa, Antwerpen, Petersburg, Moskau, Warschau, Prag, Wien, Berlin, Leipzig, Hamburg; 1847 abermals Paris und die rheinischen Städte, Dänemark, Norwegen, Schweden und Russland bis an die Grenze Sibiriens. In Petersburg hatte er sich 1842 verheiratet; 1848 nahm er in Brüssel festen Wohnsitz und wurde Professor am dortigen Conservatorium, zu gleicher Zeit Soloviolonccellist des Königs der Belgier. In seiner Stellung als Lehrer hat er sich durch Heranbildung vorzüglicher Schüler ebenfalls Verdienste erworben. Seine Compositionen, die theilweise bei den Violoncellisten noch in gutem Ansehen stehen, sind: drei Violoncellconcerte, sechzehn Fantasien für Violoncell und Orchester, sechs *Etudes caprices* für Violoncell mit Clavierbegleitung, vierzehn Duos für Clavier und Cello über Motive aus verschiedenen Opern, in Gemeinschaft mit J. Grégoire, drei dergl. mit Leonard und eins mit Vieuxtemps. Sämmtliche Compositionen erschienen bei Schott in Mainz. S. starb auf seinem Landsitze am 25. Novbr. 1866 in Hall, seinem Geburtsort, wo man ihm auch ein Denkmal errichtete. Sein Sohn

Servais, Joseph, ist am 28. Novbr. 1850 in Hall geboren, erhielt vom Vater Unterricht und begleitete denselben auch auf Kunstreisen, bei denen er sich neben dem Vater hören liess. Er machte nach dem Tode desselben selbständige Reisen und nahm 1869 eine Stelle bei der Weimarischen Hofkapelle an, die er aber 1870 wieder aufgab.

Servin, Jean, geboren zu Orleans gegen 1530, lebte von 1572 an zu Lyon. Er setzte in Musik: »*Psalmes de David, à trois parties*« (Orleans, 1565, in 4° oblong.). »*Chansons à quatre, cinq, six et huit parties*«, livres I et II (Lyon, Charles Posnot, 1578, in 4° oblong.). »*Psalmi Davidis à G. Buchanano versibus expressi nunc primum modulis* 4, 5, 6, 7 *et* 8 *vocum de cantandi*« (Lugduni, apud Carolum Posnot, 1579, in 4° obl.). Sämmtlich auf der Münchener Bibliothek.

Serwaczyński, Stanislav, Violinvirtuos, geboren im J. 1781 in Lublin, war der Sohn des Mich. Servaczyński, Musikdirektor an der dortigen Kathedralkirche und bildete sich frühzeitig zum tüchtigen Violinvirtuosen. Schon in den Jahren 1818 und 1819 lenkte er durch seine Concerte Aufmerksamkeit auf sich und erregte im J. 1832 in Venedig, wo man ihn mit Paganini verglich, grosses Aufsehen. Im J. 1837 nahm er die Orchesterdirektorstelle beim Theater in Pest und im J. 1840 jene bei dem neu erbauten Graf Skarbek'schen Theater in Lemberg, wo er zugleich Musikdirektor an der Dominikanerkirche war, an. Im Sommer 1859 begab er sich in die Bäder nach Trushawec und erfreute durch sein meisterhaftes Spiel die Badegäste; er starb am 30. Novbr. 1859 in Lemberg. Sein Ton war zwar nicht gross, was vielleicht dem nach

Paganini's Methode dünner besaiteten Instrumente zuzuschreiben ist; aber sein Vortrag des Adagio war unvergleichlich schön. Er enthusiasmirte die Zuhörer namentlich durch den Vortrag polnischer Nationallieder, auf deren Grundlage er mehrere Compositionen für die Violine schuf. Ausser seinen zahlreichen Violinpiecen schrieb er in seinen jüngeren Jahren die Musik zu der polnischen Posse: »Tadeusz Chwalibóg«, ein Divertissement unter dem Titel: »Kulig Krakowski« und mehrere Polonaisen und Kolomyjky für Piano und Violine. Als Lehrer war er ausgezeichnet; unter Anderen sind auch H. Wieniawski, Zachimowski, Kozlowski u. s. w. seine Schüler. Ms.

Sesé, Don Juan, Hoforganist des Königs von Spanien, lebte zu Madrid in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Von seinen Compositionen sind bekannt: »*Versos de organo para el cantico del Magnificat y demos Psalmos de la Iglesia*«, in sieben Büchern (Madrid, Miguel Capin, 1774). »Sechs Fugen für Orgel oder Clavier« (ibid. 1774 und Saragossa bei D. Josef Mouge).

Sesquialtera ist das Verhältniss, dessen grössere Zahl die kleinere ein und einhalbmal in sich fast: $^3/_2$; als Intervall ist es daher die Quint; im Takt die *Hemiola proportio* (s. Hemiolie und Rhythmus).

Sesquialtera diminuta, der Takt $\Phi\,^3/_2$, bei welchem drei Semibreves auf einen Taktus gehen.

Sesquialtera maggiore perfetta, der Tripeltakt, in dem die Brevis drei Semibreves gilt $\Phi\,^3/_2$.

Sesquialtera maggiore imperfetta, $\mathbb{C}\,^3/_2$, der Takt, bei dem die Brevis zwei Semibreves, mit dem Punkt drei Semibreves gilt.

Sesquialtera minore perfetta, $\bigcirc\,^3/_2$, der Takt, bei welchem die Semibrevis durch drei Minimae gemessen wird.

Sesquialtera minore imperfetta, $C\,^3/_2$, bei welchem die Semibrevis zwei Minimae gilt.

Sesquialtera proportio, der Takt $\bigcirc\,^3/_2$, in welchem anderthalb Semibreves auf einen Taktus kommen.

Sesquialter (Orgel), *sesquialtera (proportio)* ist eine gemischte, aus zwei Pfeifen bestehende Orgelstimme; die tiefe Pfeife giebt den $2^2/_3$, die höhere den $1^3/_5$ Fusston. In ganzen Zahlen ausgedrückt ist das Verhältniss der Töne 3 : 5, mithin eine grosse Sexte. Beide Pfeifen bringen beim Zusammenklingen den Ton C^0 (s. Orgel) hervor und verstärken denselben. Die Stimme hat also den 8 Fuss- oder 2,5 Meterton. Die Mensur ist weit, der Ton voll, jedoch nicht scharf. Repetiren darf die Stimme nicht. In früherer Zeit wurde diese Stimme 3- und 4 fach gemacht (s. hierüber Werkm. »Orgelpr.«, S. 77, Kap. 30). In älteren Werken kam sie auch halbirt vor. Der Ausdruck Zynk oder Zünk ist eine ältere Benennung für diese Stimme. Auch Horn heisst sie zuweilen.

Sesquiottava *(Nonupla di crome),* der Neunachteltakt.

Sesquiquarta dupla *(Nonupla di Semiminime),* der Neunvierteltakt.

Sessi-Natorp, Marianne, ausgezeichnete Coloratursängerin, die bedeutendste einer Reihe von Sängerinnen desselben Namens, von denen vier ihre Schwestern waren. Sie war 1776, wie diese in Rom geboren, wurde von ihrem Vater im Gesange ausgebildet und kam mit demselben 1792 nach Deutschland. In Wien betrat sie 1793 zum ersten Mal die Bühne und wurde bei der *Opera seria* daselbst engagirt. Ihre ganz bedeutende Coloratur, sie war eine Sängerin der echt italienischen Schule, gelangte in der Folge zu noch grösserer Vollkommenheit, denn sensationellen Erfolg erreichte sie erst 1805 in Italien. 1795 hatte sie in Wien mit dem reichen Kaufmann Natorp eine Ehe geschlossen, die zwar später wieder getrennt wurde, dessen Namen sie aber beibehielt. Erst nach einer beinahe neunjährigen Unterbrechung ihrer Theaterlaufbahn erschien sie in Venedig wieder auf der Scene, und feierte hier und in Mailand, wohin sie 1806 ging, die grössten Triumphe. Sie trat daselbst in den Dienst der Königin von Etrurien und erhielt 1807 von der Akademie der schönen Künste in

Florenz eine goldene Ehrenmedaille, eine ebensolche mit der Inschrift: »*A Marianna Sessi insigne cantate. Livorno,* 1807« in Livorno. Neapel, Lissabon und London wurden nun ebenfalls die Schauplätze ihrer Triumphe, bis sie 1816 nach Deutschland zurückkehrte und während zweier Jahre sich in Leipzig, Dresden, Berlin und Hamburg bewundern liess. Nachdem sie auch noch Kopenhagen besucht hatte, zog sie sich zurück, erschien aber Ende 1835, fast schon vergessen, zum dritten Mal in Deutschland und betrat 1836 als Pygmalion in Hamburg noch einmal die Bühne. 1837 liess sich die sechzigjährige Matrone in einem Privatkreise vor Kennern und Musikfreunden hören, und obwohl die Stimme bereits allen Klang verloren hatte, fand man noch Gelegenheit, ihre ausgezeichnete Gesangsbildung zu bewundern. Sie war in Berlin bei der königlichen Oper als Gesanglehrerin angestellt, verliess diese Stadt aber bald und starb am 10. März 1847 zu Wien. In ihrer Blüthezeit war sie weltberühmt wegen der Bravour und glanzvollen Fertigkeit in der Ausführung von Passagen.

Sessi, Imperatrice, Schwester der Vorigen, geboren zu Rom 1784, kam gleichfalls mit ihrer Familie nach Wien und debutirte auch am italienischen Theater dieser Stadt schon mit bedeutendem Erfolge. Sie heiratete bald darauf den Schwager ihrer Schwester, den Major Baron von Natorp, und ging darauf nach Italien, wo sie 1806—1807 in Venedig und Mailand fast noch enthusiastischer aufgenommen wurde, als ihre Schwester. In Venedig erreichten die Ovationen den Gipfelpunkt; man überreichte ihr auf der Scene auf einer kostbar gearbeiteten Schüssel einen Blumenstrauss und eine Lorbeerkrone. Ihr in Kupfer gestochenes Portrait wurde unter die Zuschauer geworfen, welche die Sängerin mit Sonetten und Blumen überschütteten. Diese starb aber schon ein Jahr darauf an der Schwindsucht in Florenz im Hause ihrer Eltern am 25. Octbr. 1808, noch nicht 25 Jahre alt. Die drei jüngern Schwestern gelangten zu keiner solchen Bedeutung.

Sessi, Anna Maria, geboren 1793 zu Rom, war nichtsdestoweniger eine durchaus bedeutende Sängerin, aber mehr für Concertgesang, als für die Bühne geeignet; sie verdankt den beiden berühmten Schwestern ihre Ausbildung. 1811 trat sie in Wien zuerst auf, bereiste Deutschland und nahm 1817 in Leipzig ein Engagement an. Später verlor sie durch eine langwierige Krankheit ihre Stimme und musste der Oeffentlichkeit entsagen. Seit 1813 verheiratet, nannte sie sich nach ihrem Gatten Neumann-Sessi.

Sessi, Victoria, die vierte der Schwestern, geboren 1788 in Rom, die 1804 in Wien die Bühne betrat, und

Sessi, Caroline, geboren 1796, verheiratet in Neapel, traten wenig hervor.

Sessi-Freyse, Emma, geboren zu Plön in Holstein am 6. April 1819, ist eine Adoptivtochter und Schülerin der Marianne Sessi-Natorp (s. o.), von dieser mit Vorliebe gebildet, betrat sie in Berlin, wo ihre Pflegemutter und Lehrerin damals lebte als Agathe im »Freischütz« die Bühne. Vom Generaldirektor Spontini empfohlen, öffneten sich ihr die besten Bühnen Deutschlands zum Gastspiel. In Breslau, wo sie ein Jahr engagirt war und als Norma, Nachtwandlerin, Rosine u. s. w., in den Meyerbeer'schen Opern als Isabelle und Alice (unter Leitung des Meisters studirt) erschien, wurde sie bald der Liebling des Publikums. Von Breslau ging sie nach Leipzig und Schwerin und dann nach Dänemark. Am Hofe des Königs gab sie im Verein mit dem Cellisten Kellermann und dem Pianisten A. E. Schütze Concerte. Die junge Künstlerin unternahm nun ferner eine Reise durch Schweden und Norwegen und verheiratete sich dort im J. 1841 mit dem Buchhändler Dahl. Nach einer Reise nach Paris, die sie hauptsächlich unternahm, um die Methode E. Garcia's kennen zu lernen, beschränkte sie ihren Wirkungskreis auf die neue Heimath Scandinavien, wo sie als Concertsängerin und Gesanglehrerin thätig und beliebt ist. Es sind auch in Christiania, Kopenhagen und Stockholm Lieder und Solfeggien von ihrer Composition im Druck erschienen.

Sessi, Maria Therese, geboren 1796, ist eine Verwandte der fünf

Römerinnen, ebenfalls in Wien und Italien zu einer ausgezeichneten Sängerin gebildet, erregte durch die Macht ihrer Stimme und durch bedeutende Fertigkeit grosses Aufsehen in Süddeutschland und Italien. Sie begann 1812 in die Oeffentlichkeit zu treten, sang in Wien, Paris, London und noch 1837 unter Beifall in ihrem Vaterlande Italien.

Sesta (ital.) = Sexte.

Sestetto (ital.) = Sextett.

Sestupla di semiminime, der Sechsvierteltakt.

Settetto (ital.) = Septett.

Settima (ital.) = Septime.

Settimana santa, die heilige Woche, Charwoche.

Setzart, die besondere Weise und Art des Satzes, der Schreibweise eines Tonstücks.

Setzkunst, s. v. a. Tonsetzkunst, Composition.

Setzmaschine, s. Melograph.

Setzstücke nennt man beim alten Waldhorn und der Naturtrompete kleine Röhren von 1 — 3 Zoll Länge, welche dem Instrumente dicht unterm Mundstück angeschoben (eingesetzt) wurden, wo es galt, die Stimmung zu verändern. Durch die Erfindung der Ventile, durch welche die Umstimmung erleichtert wird, ist der Gebrauch der Setzstücke sehr verringert, doch durchaus nicht aufgehoben. Treffliche Bläser wissen auch beim Ventilhorn und der Ventiltrompete noch die Setzstücke mit Erfolg zu verwenden.

Seuffert, Johann Philipp, Fürstl. Würzburgischer Hoforgelbauer, geboren zu Gessenheim bei Karlstadt, erhielt als Knabe von seinem Schullehrer etwas Musik- und Orgelunterricht und zeigte von Anbeginn viel Interesse für die Bauart der Orgeln. Als in seiner Gegend der Orgelbauer Hofmann ein neues Werk herstellte, hatte dieser Gelegenheit, auch die Anstelligkeit des Knaben, der sich zu ihm hielt, zu bemerken und nahm ihn in die Lehre. S. bildete sich nun zu einem geschickten Orgelbauer, liess sich, nachdem er mehrere Reisen gemacht, in Würzburg nieder, wo er 1760 starb. Wohl 200 Orgeln gingen aus seiner Werkstatt hervor, von denen als die wichtigsten folgende zu nennen sind: die Orgel im Benediktinerkloster in Westphalen von 36 Stimmen, 4 Manualen mit 32füssigem Principale; die grosse Orgel in Eberach und eine schöne Orgel in der Hofkapelle zu Würzburg. Seine Söhne wurden ebenfalls Orgelbauer, der älteste derselben:

Seuffert, Johann Ignaz, 1727 zu Würzburg geboren, liess sich im Elsass nieder und lebte später in Kirchweiler. Seine erste Orgel im Elsass baute er in Gemeinschaft des dortigen Orgelbauers Dicpony, die zweite in Reinigen. Auch von diesem Seuffert sind mehr als 100 Orgeln erbaut. Der zweite Sohn von Johann Philipp:

Seuffert, Franz Ignaz, geboren zu Würzburg 1731, war der Schüler seines Vaters und übernahm dessen Werkstatt, nachdem er mehrere Reisen nach den Niederlanden, Frankreich und die Schweiz unternommen hatte. Von ihm sind unter Anderen folgende Orgeln erbaut: in der Peterskirche in Bruchsal, in Königheim, in Gräfenrheinfeld, in der Franziskanerkirche zu Würzburg, von Abt Vogler bei seiner Durchreise durch diese Stadt zur Ausführung eines Concertes benutzt. S. baute auch Claviere. Zwei Söhne des Letzteren waren ebenfalls Instrumentenmacher. Der ältere: Johann Philipp, Hoforgelbauer in Würzburg und Contrabassist bei der dortigen Hofkapelle, der zweite: Franz Martin, Clavierbauer, der sich in Wien niederliess.

Severi, Francesco, Sänger der päpstlichen Kapelle zu Rom, geboren zu Perugia in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, wurde am 31. Decbr. 1613 als Sopranist in die betreffende Kapelle aufgenommen und von Ottavio Catalani zu einem vorzüglichen Sänger ausgebildet. Er starb in Rom am 25. Decbr. 1630. S. war auch als Componist thätig; unter den von ihm erhaltenen Werken ist das bekannteste eine Sammlung von Psalmen, welche mit Verzierungen und

Passagen aller Art ausgestattet sind, wie es besonders in Rom im 17. Jahrhundert eine Zeit lang äusserst beliebt war. Diese Verzierungen wurden von einer Stimme gesungen und von den übrigen Stimmen im *Falso bordone* und von der Orgel begleitet. Der Titel dieses Werkes ist: »*Salmi passagiati per tutte le voci nella maniera che si contano in Roma, sopra i falsi bordoni di tutti tuoni ecclesiastici da cantarsi nei vesperi della domenica, e delli giorni festivi di tutto l'anno, con alcuni versi del Miserere sopra il falso bordone del Dentice*« (in Roma, da Nicolo Borboni, 1615, klein 4° obl.).

Severo, Antonius, Componist, geboren in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts zu Lucca, führte 1700 zu Rom sein Oratorium »*Il Martirio di S. Erasmo*« in der Kirche della Pietà auf.

Severus, s. Gastorius.

Sévin, Anton **de,** Contrapunktist des XVI. Jahrhunderts, wahrscheinlich französischer Abkunft, von dem sich nebst Stücken von anderen Meistern auf der Münchener Bibliothek (Cod. 7) »*Missae* 4 *vocum*« befindet.

Sévin, Julien, Musiklehrer, zu Mans 1812 geboren, gab heraus: »*Théorie musicale appliquée à l'enseignement simultané*« (Paris, Duverger, 1841, in 8°, 64 S.).

Sewuri, ein lautenförmiges Instrument der Araber und Türken, mit vier Stahlsaiten und einer doppelten Messingsaite über einen langen, durch Bünde abgetheilten Hals.

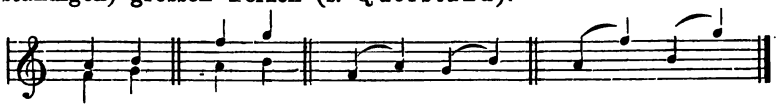
Sexachord, s. v. a. Hexachord.

Sexta, kirchlicher Gesang, in der sechsten Stunde ausgeführt, *hora sexta.*

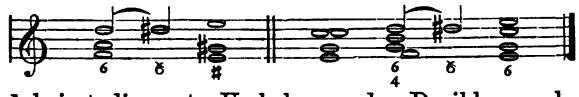
Sexta, der Name für die Sesquialtera in der Orgel, weil die Stimme auch die Decime, die Sext von der Quint gerechnet, angiebt.

Sexta toni, die sechste Stufe der Tonleiter, als Unterterz des Grundtons auch Untermediante genannt.

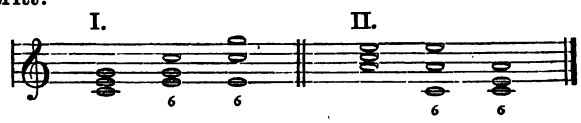
Sexte, ital.: *Sexta,* franz.: *Sixième,* ein Intervall von sechs Stufen, das ebenfalls in unserer modernen Musik in drei Gattungen ausgeübt wird: als kleine, grosse und übermässige Sexte; die ersten beiden sind unvollkommene Consonanzen, die übermässige ist Dissonanz. Die kleine Sexte, die Umkehrung der grossen Terz (ihr Verhältniss ist 8 : 5), besteht aus drei Ganz- und zwei Halbstufen; sie ist in der Durtonleiter dreimal vorhanden: *e—c*; *a—f*; *h—g*, und harmonisch wie melodisch leicht zu behandeln. Nur das Verhältniss des Tritons, die um einen Ganzton steigenden oder fallenden Parallelen von kleinen Sexten sind verboten — entsprechend dem Verbote der (querständigen) grossen Terzen (s. Querstand):



Die grosse Sexte, die Umkehrung der kleinen Terz (ihr Verhältniss ist 5 : 3), besteht aus vier Ganz- und einem Halbton; sie kommt viermal vor: *c—a*; *d—h*; *f—d* und *g—e* und ihre melodische wie harmonische Einführung bereitet keinerlei Schwierigkeiten. Die übermässige Sext, aus fünf Ganzstufen bestehend: *f—dis*; *c—ais*, im Verhältniss 225 : 118, erlangt weder harmonisch noch melodisch selbständige Bedeutung, sie wird immer nur als ein alterirtes Intervall zu betrachten und dem entsprechend zu behandeln sein:



Sextaccord heisst die erste Umkehrung des Dreiklangs, bei der die Terz in den Bass tritt:

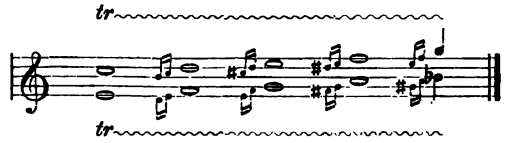


der ursprüngliche Grundton — *c* oder *a* — wird hier zur Sexte vom neuen Grundton *e* (I) oder *c* (II). Seine Behandlung unterliegt im Uebrigen selbstverständlich allen Bedingungen, denen die des Dreiklangs unterliegt. Zu erwähnen ist noch, dass eine Folge von Sextaccorden (b) recht wohl zulässig wird, wo die von Dreiklängen (a) durchaus verpönt ist:

eine solche Folge von Sextaccorden heisst:

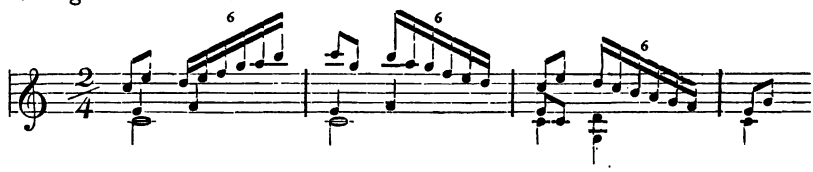
Sextenfolge und sie gelangt instrumental wie vocal nicht selten in ausgedehnter Weise zur Anwendung.

Sextentriller heisst der in Sexten ausgeführte Doppeltriller:



Sextett, Sextetto, Sextuor, ein Tonstück für sechs selbständig geführte Singstimmen oder Instrumente. Wie die entsprechenden vorerwähnten mehrstimmigen Vocal-Soloformen, Quintett, Sextett, Octett u. s. w. wird auch das Sextett in den dramatischen Werken, Oratorium und Oper gern angewendet, um eine bedeutende Situation oder einen ganzen Akt effektvoll zu beschliessen. Mit Sextuor bezeichnet man in der Regel das Sextett für Instrumente und dies hat dann ebenso wie die früher besprochenen Formen des Quartett, Quintett u. s. w. Sonatenform. Es wird ebenfalls entweder nur von Streichinstrumenten ausgeführt: zwei Violinen, zwei Bratschen und zwei Celli (oder Cello und Contrabass), oder von lauter Blasinstrumenten: zwei Flöten, zwei Clarinetten und zwei Fagotte, oder Flöte, Oboe, Clarinette, Fagott und zwei Hörner (oder Horn und Trompete), oder von Streichinstrumenten und zwei Hörnern u. s. w. oder es treten zum Flügel noch fünf andere Instrumente hinzu. Alle diese Zusammensetzungen sind von unsern grossen und kleinen Meistern angewendet worden; im Uebrigen gilt vom Sextett, was vom Septett, Quartett, Quintett u. s. w. bereits erörtert wurde.

Sextole, eine Figur, bei welcher sechs Töne so viel gelten, wie gewöhnlich vier von gleichem Werthe:



Diese andere Eintheilung der Viertelnote in sechs, statt in vier Sechzehntheilnoten muss natürlich angezeigt werden, es geschieht dies durch die darüber gestellte 6. Man muss übrigens bei der Ausführung darauf achten, dass die Sextole nicht in zwei Triolen aufgelöst wird. Die Sextole hat nur einen leichten Accent auf ihrer ersten Note, nicht auch auf der vierten, die durchaus nicht vor den übrigen heraustreten darf, weil sonst die Sextole in zwei Triolen zerlegt wird.

Sextquartaccord, s. v. a. Quartsextaccord.

Sextquintaccord, s. v. a. Quintsextaccord.

Seybothius, Joannes, gekrönter Poet und Schulrektor zu Rothenburg a. der Tauber, starb 1661. In seinem Buche: »*Manuale philosophiae theoretico practicum*« (Frankfurt a. M., 1658, in 8°) behandelt er im ersten Buche die praktische und theoretische Musik und im zweiten Buche auf zwei Seiten den Choral und figurirten Gesang.

Seydelmann, Franz, geboren zu Dresden am 8. October 1748, erhielt den ersten Musikunterricht vom Vater, der Mitglied der K. Polnischen Kapelle war, später von dem Kapellmeister derselben, Weber. Nachdem er noch contrapunktische Studien bei Naumann gemacht hatte, reiste er mit diesem und in Begleitung Jos. Schuster's (s. d.) auf Kurfürstl. Kosten 1765 nach Italien. Im Besitze einer hübschen Tenorstimme, bildete er sich dort insbesondere als Sänger aus und trat auch als solcher mit Beifall auf. Nach seiner Rückkehr im Jahre 1770 entsagte er dem Plan, sich der Bühne zu widmen, componirte wie sein Freund Schuster eine Messe und überreichte sie wie dieser dem Kurfürsten Friedrich August. Beide jungen Künstler erhielten nun durch Rescript vom 16. Januar 1771 die Zusicherung, für jede zu liefernde Kirchencomposition ein bestimmtes Honorar zu erhalten, wurden aber schon durch Rescript vom 25. April 1772 zu Kurfürstl. Sächs. Kirchencomponisten mit 200 Thlr. Gehalt ernannt. Die vier Kirchencomponisten Schürer, Naumann, Schuster und Seydelmann wechselten nun mit der Direktion der Musiken in der katholischen Hofkirche ab; die letzten beiden hatten allein das Accompagniren in der italienischen Oper zu besorgen, da Schürer schon lange, Naumann aber seit 1771 davon dispensirt war. Letzterer ward 1776 zum Kapellmeister ernannt; nach einigen Gehaltserhöhungen wurden auch Seydelmann und Schuster zu diesem Amte befördert und zwar durch Rescript vom 17. Febr. 1787, erst mit 800, dann mit 1000 Thlr. Gehalt.

Nach sehr umfänglicher Thätigkeit als Componist und Dirigent starb Seydelmann in Dresden am 23. Octbr. 1806. Des trefflichen Künstlers Werke waren zu seiner Zeit sehr beliebt, gehören aber auch ganz dieser an und sind deshalb der Vergessenheit anheimgefallen. Nur in der katholischen Hofkirche zu Dresden werden hin und wieder noch einige seiner geistlichen Compositionen aufgeführt. Er gehört ganz den Ausläufern der italienisch-deutschen Schule an, damals am glänzendsten vertreten durch seinen Lehrer und Freund Naumann. Die Königl. Musikaliensammlungen zu Dresden bewahren folgende Compositionen von S. auf: 36 Messen, 37 Offertorien, 15 Vespern, 12 Litaneien, 4 Miserere, 32 Antiphonen, 40 Psalmen, 2 Hymnen, 4 Versetti, 1 Completorium, 1 Stabat mater, 1 Requiem, 3 Oratorien (»*La Betulia liberatu*«, 1774, »*Gioas Re di Giuda*«, 1776, »*La Morte d'Abel*«, 1801) und 7 Opern, die sämmtlich für Dresden geschrieben sind. Diese heissen: »*Arsene*«, Singspiel nach Favart von J. G. Meissner, 1779. (Der Clavierauszug erschien 1779 bei Breitkopf in Leipzig.) »*Il Capriccio coretto*«, 1783. »*La Villanella di Misnia*«, 1784. »»*Il Mostro ossia da gratitudine Amore*«, 1786. »*Il Turco in Italia*«, 1788. »*Amor per oro*«, 1790. »*La serva scaltra*«, 1792. Ferner besitzen obenerwähnte Sammlungen von S. noch: 2 Cantaten (»*Il primo amore*« und »*Circe*«), 1 Licenza, 2 Bände Duetten für zwei Soprane, »Lob des dritten August« für Sopran und Bass, »An den Schöpfer« für Sopran und Bass, 12 Lieder für eine Singstimme mit Clavierbegleitung (stehen in: »38 Lieder, beym Clavier zu singen«, herausgegeben von C. F. W. Kriegel, Dresden), 3 Sonaten für Clavier und Violine, op. III (Dresden, Hilscher), Variationen über ein Thema aus der Oper: »*Il capriccio corretto*« (ibid.), 6 Sonaten für zwo Personen auf einem Clavier (ibid.), 6 Sonaten für Clavier und Flöte, 7 Sonaten für Clavier und Violine, 8 Sonaten für Clavier, 1 Sonate zu vier Händen und 1 Sonate für zwei Claviere. Gerber und Fétis erwähnen von ihm noch: »Der lahme Husar« (Oper), 6 Sonaten zu vier Händen, op. 1 (Leipzig, Breitkopf, 1780), 3 Sonaten für Clavier und Flöte, op. 2 (Dresden, Hilscher), 3 Sonaten für Clavier (Leipzig, Breitkopf), 3 Sonaten für Clavier (ibid. 1787), Stücke aus den Opern: »*La Villanella di Misnia*«, »*Il Capriccio coretto*«, und »*Il Turco in Italia*« für Clavier (Dresden, Hilscher).

Seyffarth, Joh. Gabriel, geboren 1711 zu Reisdorf in der Nähe von Weimar, erhielt von Fasch, dem Vater, Compositionsunterricht und wurde später als Violinist bei der Kapelle des Prinzen Heinrich und dann als Kammermusiker

bei der Opernkapelle Friedrich II. angestellt, zugleich auch mit der Composition der Balletmusik betraut. Ausser dieser sind Solos, Doppelconcert für Violine, Trios, Sinfonien von ihm vorhanden; die Letzteren pflegte er nach Art der heutigen Programmmusik mit Vorreden zu versehen. Er starb am 9. April 1796.

Seyfert, Johann Gottfried, Sohn des Cantors Johann Caspar S. zu Augsburg, welcher ein Violinschüler Pisendel's in Dresden gewesen war und ausserdem auf der Laute bedeutende Fertigkeit erworben hatte. S. war 1731 in Augsburg geboren und erst Schüler seines Vaters, später Leitdorfer's in Baireuth. 16 Jahre alt, führte er in seiner Vaterstadt sein Passions-Oratorium auf. Später componirte er noch: »Osteroratorium«, »Sterbens-Tag Jesu«, Cantaten, darunter: »Den von Gott Deutschland geschenkten Frieden« (1763), 21 Sinfonien, Alles im Manuscript bei Breitkopf und bei Westphal. Gedruckt sind: Sechs Violintrios (Leipzig, 1762), einige Jahre später: Sechs Claviersonaten mit Violine und Violoncello. S. folgte seinem Vater im Amt, starb aber schon am 12. Decbr. 1772.

Seyfried, Johann Christoph, Hoforganist zu Schwarzburg-Rudolstadt in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, veröffentlichte zwei Serien von Tänzen, Allemanden, Couranten, Sarabanden und Arietten für Clavier. Die erste Serie erschien in Frankfurt 1656, die zweite 1659.

Seyfried, Ignaz Xaver, Ritter **von,** Componist und Musikschriftsteller, geboren zu Wien am 15. August 1776 als der Sohn von Joseph S., Hofrath des Fürsten Hohenlohe-Schillingsfürst; vom Vater für das Studium der Rechtswissenschaft bestimmt, obwohl Neigung und Anlage ihn zur Musik drängten. Durch Mozart und Kotzeluch bereits im Knabenalter zu einem vortrefflichen Clavierspieler ausgebildet, musste er dennoch auf den Wunsch des Vaters zum Zwecke seines ihm bestimmten Berufs die Universitäten Prag, dann Wien besuchen. Erst dem Kapellmeister Winter, der von seinem Talent überzeugt war, gelang es, den Vater so umzustimmen, dass er endlich damit einverstanden war, dass der Sohn sich ganz der Tonkunst widme. Dieser suchte nun den Unterricht des Contrapunktisten Albrechtsberger, ausserdem war Winter sein Führer auf dem Gebiet der dramatischen Musik, und dieser empfahl ihn auch für die Kapellmeisterstelle des ehemaligen Schikaneder'schen Theaters an der Wien. 1797, im Alter von 21 Jahren, übernahm er diese Stelle, welche er 30 Jahre lang inne behielt. Die grosse Fruchtbarkeit als Opern- und Kirchencomponist, welche er während dieses Zeitraums entwickelte, steht allerdings mit seinem Talent nicht im Verhältniss und die Gedankenarmuth tritt selbstverständlich bei den Opern noch mehr wie bei den Messen, Offertorien, Gradualen u. s. w. hervor. Seine Kirchencompositionen waren jedoch ihrer Zeit verbreitet und er genoss bei seinen Lebzeiten eines ziemlichen Rufes. Ebenso war er in Wien als Dirigent, überhaupt als eine für die Kunst warm fühlende und fördernde Persönlichkeit geschätzt, auch stand er mit Beethoven, zu dessen warmen Verehrern er gehörte, in befreundetem Verhältniss. Er war Mitglied vieler Akademien. 1828 schied er nach 30jähriger Wirksamkeit aus seiner Stellung als Kapellmeister, im Uebrigen für die Kunst thätig bleibend bis an seinen am 27. August 1841 zu Wien erfolgten Tod. Seine erste Oper, aufgeführt 1797, hiess: »Der Löwenbrunn«; dieser folgten: »Orion«, »Königspflicht«, »Feenkönig«, »Der Wundermann am Rheinfall«, »Die Druiden«, »Cyrus«, »Das Jägermädchen«, »Die Samariterinnen«, »Richard Löwenherz«, »Die rothe und die weisse Rose«, »Zemira und Azor«, »Der rothe Geist im Donnergebirge« (erster Akt von Trubensee). Ferner Melodramen: »Montezuma«, »Friedrich von Minsky«, »Die Citerne«, »Der Teufelssteg am Rigiberg«, »Der Wald von Bondy«, »Faust«, »Die Waise und der Mörder«, »Die Maccabäer«, »Saul, der König von Israel«, »Die Waise von Genf«, »Sintrama«. Ausserdem eine grosse Anzahl von Ouvertüren und einzelnen Arien. Man zählt ungefähr 62 komische Opern, Ballette, Pantomimen u. dergl. Von seiner Kirchenmusik sind gedruckt: Graduale für

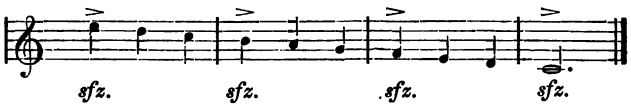
Tenor, Chor und Orchester, No. 1, 2 und 3 (Wien, Haslinger); »Libera«, für vier Männerstimmen, für die Leichenfeier Beethoven's componirt; drei vierstimmige Messen für Orchester und Orgel (Leipzig, Hofmeister); eine Messe in *C* (Wien, Haslinger); grosses Requiem für vier Männerstimmen, Chor und Orchester (ibid.); drei Motetten für Chor und Orchester (Leipzig, Breitkopf & Härtel); Offertorium für Bass, Chor und Orchester, No. 1 (Wien, Haslinger); idem für vier Stimmen, Orchester und Orgel, No. 2 (ibid.); zwei Offertorien für Solo, Chor und Orchester (ibid.); Hymne für vier Stimmen und Orchester, No. 1 (ibid.); idem *(Salvum fac)* No. 2 (ibid.); Gradual No. 4 für Solo, Chor und Orchester (ibid.); idem No. 5 für Bass, Chor und Orchester (ibid.); Offertorium No. 5 für vier Stimmen, Chor und Orchester (ibid.); zwei *Tantum ergo* für vier Stimmen und Orgel (ibid.). Ungedruckt: acht Messen, zwei Requiems, mehrere Oratorien, sieben *Tantum ergo*, zwei *Te deum*, neun Graduale, zehn Offertorien, mehrere Hymnen in hebräischer Sprache, lateinische und deutsche Psalmen und Hymnen, Instrumentalmusik. Als Musikschriftsteller hat sich S. ebenfalls vielfältig bethätigt, erstens durch die Herausgabe der thoeretischen Werke von Albrechtsberger und der Studien von Beethoven u. A. Ferner schrieb er eine Reihe von Aufsätzen in die »Leipziger Musikalische Zeitung«, »Cäcilia« u. a.

Seytre, Charles Félix, Mechanikus zu Lyon, erhielt am 24. Jan. 1842 ein Patent auf fünf Jahre für die Erfindung von Walzenorgeln, welche ihre Stücke vermittelst durchstochener Cartons ausführten, nach einem dem Jacquart'schen entsprechenden System. Eine Beschreibung giebt M. Hamel *(»Nouveau Manuel complet du facteur d'orgue«*, t. III p. 484.)

Seyxas, J. A. C., Tonkünstler und Componist, der sich in Portugal einen Namen machte, geboren ist er zu Coimbra in Portugal 1704 und gestorben 1742.

Sf oder **Sfz,** Abkürzung für

Sforzando, sforzato (ital.), verstärkt, bezieht sich in der Regel nur auf eine Note oder einen Accord, der (oder die) besonders hervorgehoben werden soll, während die nachfolgenden wieder sofort in der ursprünglichen Stärke ausgeführt werden. Bekanntlich bedient man sich statt dieser Bezeichnung auch des Winkels:



(Vergleiche auch *Rinforzando.*)

Sfzp, Abkürzung für

Sforzato piano = stark, dann schwach.

Sgallinacciare (ital.), nach Art des Truthahns *(gallinaccio)* kollern oder gurgeln; ein gewöhnlicher Ausdruck für die üble Gewohnheit beim Singen, die Töne markirt herauszustossen und dabei doch unter einander zu verbinden.

Sgambetti, Giovanni, ein junger Pianist in Rom, Schüler Liszt's, der Bedeutendes verspricht. Er ist seit 1871 Lehrer am Conservatorium in Rom.

Shake (engl.) = der Triller.

Sharp (engl.), s. v. a. Kreuz (♯) und Dur.

Sharp, Richard, Meister auf dem Contrabass, lebte zu London und liess daselbst 1784: VI Claviersonaten und eine Clavierschule: *»New Guide di Musica, being a complete book of instructions for beginners of the pianoforte etc.«* (London, 1794, in 4°).

Shephard, John, englischer Contrapunktist des 16. Jahrhunderts, studirte, wie man sagt, 20 Jahre lang zu Oxford und brachte es bis zum Baccalaureus (1554). Gedruckt von seinen Werken ist nur: *»Morning and evening prayers and communions for the voice, in four parts, etc.«* (imprinted at London, by John Day, 1565). Eine fünfstimmige Motette aus dieser Sammlung giebt Burney im zweiten Bande seiner *»Histoire générale de la musique«*, p. 587—588.

Sheeles, John, Clavierlehrer zu London und Componist für sein Instrument ums Jahr 1730, gab heraus: »*Il Collection of Lessons for the Harpsichord*« und betheiligte sich an der Sammlung und Herausgabe von Gesängen verschiedener Componisten: »*Musical Miscellani*« (London, 1731).

Sherard, James, Musikdilettant zu London, wurde in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts daselbst zu den besten Violinisten gerechnet. Auch als Componist zeigte er Geschmack. Es erschienen von ihm: Zwölf Sonaten für zwei Violinen, Violoncello und Bass continuo für Clavier, op. 1 (Amsterdam, Roger). *Douze idem*, op. 2 (ibid.).

Sheridan, Elisabeth, geborene Lindley, berühmte Sängerin, geboren 1748, heiratete 1770 Richard Brinsley Sheridan, den berühmten Schauspieldichter und Parlamentsredner, gestorben 1816. Sie selbst war durch hohe Schönheit ausgezeichnet und besass auch eine wundervolle hohe Sopranstimme, die sie aufs Vollkommenste zu behandeln wusste.

Sheridan, Mistres, eine der vorzüglichsten Sängerinnen zu London, welche während der Anwesenheit Händel's daselbst in dessen Oratorien glänzte. Ihr Bild ist von Reynolds, als heilige Cäcilie am Clavier, gemalt, und nach diesem in Kupfer gestochen von Walson. Man schreibt ihr auch einige Dichtungen komischer Opern zu.

Sherynghan, (...), einer der ältesten Contrapunktisten Englands Anfang des 16. Jahrhunderts. Ein lyrischer Gesang seiner Composition ist von Burney in »*General Hystory of music*«, Vol. II., p. 544, 545 eingerückt.

Shield, William, Componist, geboren 1754 zu Smallwell in der Grafschaft Durham in England. Von seinem Vater erhielt er schon vom sechsten Jahre an Musikunterricht, musste aber nach dem Tode desselben ein Handwerk ergreifen und entschloss sich Schiffszimmermann zu werden. Er betrieb aber nebenbei seine musikalischen Studien, und nach Beendigung seiner Lehrzeit als Zimmermann entschloss er sich, Musiker zu werden. Er nahm Unterricht bei Avison, und erhielt bald darauf am Theaterorchester zu Scarborough eine Anstellung. In Durham und Newcastle übte er eine ähnliche Thätigkeit und kam auch seine erste Oper zur Aufführung, und der Erfolg derselben verschaffte ihm den Titel eines Componisten am Covent-Garden-Theater, für welches er von 1782—1791 eine Anzahl Opern schrieb. Er nahm nach einiger Zeit seine Entlassung aus der vorgedachten Stelle und bereiste längere Zeit Italien, wo er sich in Rom auch vornehmlich in der Gesangskunst unterrichten liess. 1795 kehrte er, an Geschmack und künstlerischer Einsicht bereichert, nach London zurück. Nun nahm er am Covent-Garden-Theater ein Engagement an, in welchem er, 20 Jahre, bis 1817 verblieb. Nach dieser Zeit lebte er in London ohne Amt, bis er daselbst am 27. Jan. 1829 starb. Seine Musik, im Geschmacke der Italiener geschrieben, trug dazu bei, auch die Engländer damit bekannter zu machen und zu befreunden, und auf diese Weise half er der italienischen Musik in England den Boden bereiten. Seine eigenen zur Aufführung gelangten Opern und Pantomimen, deren Zahl man auf 50 annimmt, waren in England sehr beliebt. Einige Gesänge und Lieder von ihm haben sich bis heute erhalten, der grösste Theil seiner Compositionen ist jedoch veraltet. Zu seinen Opern gehört: »*Flitch of balcon*« (1778), »*Lord mayors day*«, Pantomime (1782), »*The poor Soldier*«, komische Oper (1783), »*Rosine*«, idem (1783), »*Harlequin Museum*«, Pantomime (1792), »*Robin Hood*«, komische Oper (1784), »*Noble peasant*«, idem (1784), »*Fontainebleau*«, idem (1784), »*The magic Cavern*« (1784), »*Nunnery*«, komische Oper (1785), »*Love in a camp*« (1785), »*Omai*«, Farce (1785), »*Enchanted castl*«« (1784), »*The Devorce*«, »*The election Henry and Emma*«, »*The Padlock*«, »*Prophet*«, komische Oper (1788), »*Picture of Paris*« (1790), »*The Woodman*«, komische Oper (1791), »*Hartford Bridge*«, Farce (1792), »*Midnight Wanderers*«, komische Oper (1793), »*Travellers in Switzerland*«, komische Oper (1794), »*Mysteries of the Castle*«, dramatische Oper (1795), »*Lock and Key*« (1796), »*Abroad and at home*«, komische Oper (1796), »*Italian* [illegible]

gers«, idem (1797), *»The farmes«* (1798), *»Two faces under a hood«*, komische Oper (1797), *»Marian«*, *»Nina«*, *»Pigmy Revels«* u. s. w.; meistentheils bei Clementi und bei Brodrip gestochen. Ferner erschienen im Druck: »Sechs Trios für zwei Violinen und Bass« (London, Longmann, 1796). »Sechs Duos für zwei Violinen«, op. 2 (ibid.). Englische Gesänge mit Clavierbegleitung. In den Trios ist der $^5/_4$-Takt angewendet und Shield sagt in der Vorrede, dieser habe den Künstlern Englands und Italiens sehr wohl gefallen. Zwei Bücher, eine Elementar-Harmonielehre *»Introduction de harmony«* (London, 1794, in 4°; zweite Auflage London, Robinson, 1800, ein Band gross in 4°) und *»Rudiments of Thorough-Bass«*, sind ebenfalls von Shield.

Shore, John, Trompeter und Lautenist, als welcher er 1715 nach der Ankunft Georg I. in die königl. Kapelle eintrat. Der englische Musikhistoriker Hawkins bezeichnet ihn als den eigentlichen Erfinder der Stimmgabel, deren eine er immer bei sich trug.

Shuttleworth, Obadiah, geboren zu Spitalfields gegen Ende des 17. Jahrhunderts; war ein geschickter Violinist, der in London lebte, und lange Zeit die Concerte in Swan Tavern dirigirte. Im Manuscript hinterliess er zwölf Concerte und einige Sonaten. Gestochen sind zwei Violinconcerte, aus zwei Solis der Corelli'schen Sonaten verfertigt. Er starb 1735.

Si, die siebente, dem Ton *H* zukommende Silbe der modernen Solmisation, die den sogenannten Guidonischen Silben: *ut, re, mi, fa, sol, la, si* zugefügt wurde. Es soll dies zuerst von Ericius Puteanus, nach andern von Waelrant geschehen sein. Noch früher, schon im 15. Jahrhundert, scheint das Bedürfniss nach einer siebenten Silbe für den siebenten Ton rege geworden zu sein und bereits Anselmus Parmensis soll sich als solcher der Silbe *Ho* oder *Si* bedient haben. Joh. Caram. Lobkowiz (1606 zu Madrid) wandte die Silbe *Ni*, Andreä Lorense die Silbe *Bi* an zur Vervollständigung der Tonleiter. Unter den Deutschen scheint Prasberger der erste gewesen zu sein, der eine solche siebente Silbe anwandte und zwar *Si* (s. Solmisation).

Si, bei den Italienern und Franzosen der Name des siebenten Tons der *C-dur*-Tonleiter, also *h*.

Si majeur (franz.), die Tonart *H-dur*.

Si mineur (franz.), die Tonart *H-moll*.

Si bémol, der französische Name für den Ton *B*.

Si bémol majeur (franz.), die Tonart *B-dur*.

Si bémol mineur (franz.), die Tonart *B-moll*.

Si naturel (franz.), der Ton *H* und auch die Tonart desselben.

Si (ital.) = man, wird mit andern Worten verbunden häufig in der Musik angewendet.

Si leva il sordino, man hebe den *Sordin*, den Dämpfer, von den Saiten.

Si levano i sordini = dasselbe im Plural: Man hebe die Dämpfer von den Saiten.

Si replica = man wiederhole.

Si segue = man fahre fort.

Si tace = man schweige.

Si volte = man wende um.

Siani, Valentino, trefflicher Geigenbauer, lebte in Florenz 1630. Seine Instrumente zeichnen sich durch zarten, aber edlen und sympathischen Ton aus. Er verfertigte auch vortreffliche Bratschen.

Siao, die chinesische Panspfeife, aus 16 Bambusröhren zusammengesetzt.

Sibelli, Johann Anton, holländischer Componist, der in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts lebte. In Bologna wurde 1681 die Oper *»I Diporti d'Amore in Villa«* und 1684 *»Elenaura fuggitiva«* von seiner Composition au geführt.

Sieber, Urban Gottfried, Dr. theol., geboren zu Schandau in Meissen am 12. Decbr. 1669, besuchte die Universitäten Kiel und Wittenberg und

zeichnete sich durch bedeutende Kenntnisse der alten und neuern Sprachen aus. Er wurde Schulrektor in Schneeberg und 1708 Prediger in Leipzig, wo er am 15. Juni 1741 starb. Er verfasste zwei kleine Schriften: 1) »*Historia Melodorum graecorum et latinorum*« (Lipsiae, 1715, in 4°); 2) »*Historia Melodorum ecclesiae graecae eorumque theologia poetica e menaeis librisque liturgicis*« (Lipsiae, 1714, in 4°, 26 Seiten).

Sibin, Gregor, Mönch des Klosters Amorbach bei Mildenberg, lebte in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. 1784 erschien von ihm zu Frankfurt: Drei Sonaten für Harfe oder Clavier mit Violine und Violoncell, op. 1 und »*La Chasse*« für Clavier und Violoncell. Von seinem jüngeren Bruder

Sibin, André, erschienen ebenfalls 1784 drei Quartette für Clavier, Violine, Flöte und Violoncell.

Sibire, Antoine, Abbé, geboren zu Paris 1757, ging, nachdem er Theologie studirt hatte, als Missionär nach Guinea. Nach Paris zurückgekehrt (1787), lebte er daselbst als Pfarrer. Er spielte etwas Violine und war ein enthusiastischer Verehrer alter Cremoneser Instrumente. Aus diesem Grunde verkehrte er viel bei dem in Paris bekannten Lautenmacher Lupot, welcher häufig derartige Instrumente in seinem Atelier beherbergte und der dem Abbé auch in der Folge die von ihm aufgezeichneten Notizen über Bauart der alten Cremoneser Geigen überliess. Diese für den Instrumentenbauer interessanten Aufzeichnungen hat Sibire in sein Buch »*La Chelonomie, ou le parfait luthier*« aufgenommen, welches im Uebrigen sehr schwülstig geschrieben ist.

Siboni, Erik, ist am 28. Aug. 1828 in Kopenhagen geboren, wurde von J. P. Hartmann zum Musiker gebildet; besuchte dann 1847 das Leipziger Conservatorium, und lebt gegenwärtig in Soröe in Dänemark. Von seinen Compositionen sind ein Quartett für Piano und Streichinstrumente, Clavierstücke und Lieder und »Wellenspiel« für Chor und Orchester gedruckt. Manuscript blieben bis jetzt zwei mit Beifall aufgeführte Sinfonien, Ouverturen und zwei Opern: »Die Flucht Karl's II.« und »Loreley«.

Siboni, Giuseppe, Tenorsänger, durch Stimme und Schule ausgezeichnet, wurde 1782 zu Bologna geboren, in welcher Stadt er auch seine gesangliche Ausbildung erhielt. 1802 debutirte er auch daselbst als Sänger und liess sich, nachdem er mehrere Jahre in den Städten Italiens, besonders in Mailand, Venedig, Florenz und dann in London während zwei Saisons gesungen hatte, in Kopenhagen nieder, wo er als Kammersänger in den Dienst des Königs trat und mit der Leitung einer Theatergesangschule beauftragt wurde. Er starb in Kopenhagen am 29. März 1839.

Sicard, Laurent, französischer Musiker, gehörte als Sänger zur Zeit Louis XIII. zu dessen geistlicher Kapelle. Von seinen Compositionen ist erhalten: »*Huit livres d'airs sérieux et a boire a trois parties avec la basse continue*« (Paris, Robert Ballard, 1662—1668, in 8° obl.).

Sicard, Pauline, eigentlich Lachleithner, glänzte, aber nur allzu kurze Zeit, als dramatische Sängerin. Sie war zu Pest geboren und eine Schülerin Banderolis. Fünfzehn Jahre alt trat sie in Neapel mit grösstem Beifall auf und erweckte hierauf in Lissabon, wo sie drei Jahre blieb, eine wahre Begeisterung. Nachdem sie 85 Abende fast ununterbrochen hatte singen müssen, verlor sie ihre Stimme, die sie trotz der Bemühungen der berühmtesten Pariser Aerzte nicht wieder erlangte.

Sicci, Analetus, mit seinem lateinischen Namen Siccus, ist ein gelehrter Geistlicher, von Cremona, daselbst 1590 geboren. Er war später in Bologna Geistlicher eines dortigen Klosters. Die folgende Arbeit hinterliess er: »*De ecclesiastica hymnodia libri tres in quibus de praestantia, effectibus et modo riti psallendi in choro copiose agitur*« (Bononiae, apud Clementem Ferrarium, 1629, in 4°; zweite Ausgabe Antwerpen, Balthasar Moretus, 1634, in 8°).

Sichart, Lorenz, Organist der Marien-Kirche in Nürnberg um 1720. Es ist von ihm bekannt: »*Sonata e fuga per il cembalo*«.

Siciliano *(Alla Siciliana)*, ein Tonstück von ländlich einfachem, aber zärtlich-schmeichelndem Charakter, ist eine Nachbildung der Melodien, wie sie die Landleute in Sicilien zu singen und zu tanzen pflegen. Die Musik bewegt sich im ruhigen $^6/_8$-Takt und ist im Tempo etwas langsamer als das Pastorale. Eigenthümlich und viel wiederkehrend in diesem sicilianischen Tanze ist die rhythmische Figur aber auch diese Meistens gehen die Sicilianen aus *Dur*; zuweilen jedoch setzten Kunstmusiker (nicht aber das italienische Volk) solche in *Moll*. Die Form ist immer liedartig; die festgegliederten zwei oder drei Sätze heben sich durch Einschnitte von einander ab. Diese Tanzform wurde früher zu Gesängen in Opern und Oratorien verwendet, z. B. bei Händel in »Theodora« und in »Susanna« sind reizende Gesangsätze im $^{12}/_8$-Takt mit *Alla Siciliana* (nach Sicilianer Weise) überschrieben; in Mozart's »Figaro« ist Susanna's Arie ein Siciliano. Aber auch als Instrumentalstück behandelt vertrat früher in Sonaten und Concerten ein Siciliano die Stelle des Adagio, und wurde zuweilen sogar als selbständiger Instrumentalsatz behandelt. Jetzt sind die Sing- und Instrumentalstücke dieses Namens ganz ausser Gebrauch gekommen. Niemals werde ein Siciliano zu lang ausgesponnen, sonst entsteht ermüdende Langeweile; diese etwa durch rascheres Tempo entfernen zu wollen, widerstrebt dem idyllischen, sanften Charakter dieser Musik.

Sick, Anna Laura, geborne Mahir, Pianistin, die unter ihrem Familiennamen in Wien und München als solche ihrer Zeit Aufsehen machte. Sie war in München am 10. Juli 1803 geboren, und zuerst eine Schülerin der Schwester Mozart's, später Czerny's in Wien. Sie war besonders als Mozartspielerin bedeutend. Von 1827 an lebte sie als Hofpianistin in Stuttgart, wo sie sich 1834 verheiratete, und seitdem nicht mehr öffentlich spielte.

Sickermann, Adrian, Orgelbauer des 16. Jahrhunderts, geboren zu Cammin in Pommern. Er erbaute, wahrscheinlich schon hoch betagt, 1600 die Orgel zu Webau.

Sickermann, Michel, Sohn des Vorigen, Mitte des 16. Jahrhunderts zu Cammin geboren und Schüler seines Vaters, galt als der beste Orgelbauer seiner Zeit. Die Orgel der alten Kirche im Kneiphof zu Köln ist sein Werk, sie übertraf an Tonfülle und Mannichfaltigkeit der Stimmen die damals berühmte Orgel der Parochialkirche zu Danzig. S. starb 30 Jahre alt 1580.

Sickermann, Joachim, gehört zur nämlichen Familie und baute die Orgel der Kirche in Friedland 1597.

Sieb *(Cribrum)*, a) das Fundamentalbrett in der Windlade der Orgel; b) die schmalen Schleifen im Clavecin, in welchem sich die Docken oder Springer bewegen, damit sie ihre Richtung behalten.

Siebeck, Gustav Heinrich Gottfried, geboren zu Eisleben in Thüringen am 4. Juli 1815, studirte in Berlin unter A. W. Bach und Marx, wurde dann Musiklehrer am Seminar zu Eisleben und 1840 Musikdirektor zu Gera. Die von ihm veröffentlichten Arbeiten sind: 1) »Der kirchliche Sängerchor auf dem Lande und in kleinen Städten« (Eisleben, Reichardt). 2) »Geistliche Gesänge für vier Stimmen mit Orgel oder Piano«, zwei Folgen, op. 3 (ibid.). 3) »Sechs Gesänge für Männerchor«, op. 4 (ibid.). 4) »Praeludium und Fuge für Orgel« (Erfurt, Körner). 5) »Beitrag für den Orgelfreund« (ibid.).

Siebeck, August David Heinrich, Organist, 1834 zu Leipzig, später zu Tübingen, wo er veröffentlichte: »Vorschläge zur Verbesserung des Elementarunterrichts im Clavierspiel« (Tübingen, Laupp).

Sieben, die Zahl 7 zeigt in der Generalbassschrift die Septime und den Septimenaccord an. Ferner ist sie zur Bezeichnung der Septimole nothwendig (s. d.).

Siebenkäs, Johann, einer der bedeutendsten Orgel- und Clavierspieler seiner Zeit, war Organist an der Hauptkirche St. Sebaldus in Nürnberg und in dieser Stadt als der Sohn eines Bäckers am 23. Decbr. 1714 geboren. Da

er ungemein viel Trieb zur Musik zeigte, liess ihn der Vater schon im sechsten Jahre vom Organisten Frötsch im Clavierspiel unterrichten, und als er zwölf Jahre alt vor dem durchreisenden polnischen Minister Grafen Zinzendorf gespielt hatte, nahm ihn dieser mit nach Dresden und übergab ihn dem Kapellmeister Heinichen zur Weiterbildung. Sein Talent entwickelte sich immer bedeutender, so dass, als er 15 Jahre alt vor den Königen von Preussen und Polen spielte, er einen Antrag erhielt, in kaiserl. russische Dienste zu treten. Er kehrte jedoch nach Nürnberg zurück, wo sein Vater ihn dazu bestimmen wollte, sein Bäckergewerbe zu übernehmen. Aber bald erhielt er an der Walpurgis-Kirche seiner Vaterstadt eine Anstellung als Organist, sechs Jahre später an der Lorenzkirche und sodann an der St. Sebaldus-Kirche, die er bis an sein Ende beibehielt. Er starb am 22. Januar 1781.

Siebenpfeife, eine Flöte aus sieben nebeneinander gefügten Röhren, auch Pansflöte und Syrinx (s. d.) genannt.

Siebensprung ist ein uralter, noch in Baiern und Schwaben, am Rhein und in Westphalen an Erntefesten aufgeführter Tanz, der jedenfalls aus heidnischer Zeit stammt und einst religiöse Bedeutung hatte, d. h. Opfertanz war. Simrock (Mythol., 551) bezieht ihn auf die Frühlingsfeste, weil er noch in Westphalen am ersten Ostertage getanzt wird. Der Tänzer muss dabei in bestimmten Zwischenräumen siebenerlei Bewegung machen: zwei mit den Füssen, zwei mit den Knieen, indem er niederknieet, zwei mit den Ellenbogen, die er nacheinander auf den Boden stösst und eine mit dem Kopfe, mit dem er ebenfalls den Boden zu berühren hat. Die Musik bewegt sich abwechselnd im $^3/_4$- und $^2/_4$-Takte. Die Worte, welche in Schwaben der Tänzer dazu singt, lauten:

„Mach mir nur den Siebensprung,
Mach mir's fein alle siebe!
Mach mirs, das ich tanze kann,
Tanze wie ein Edelmann.
's ist einer." [Meier, schwäb. Gebr., No. 161.]

Bei den letzten Worten ('s ist einer) liegt der Tänzer auf den Knieen und berührt die Erde mit der Stirn, was die letzte Bewegung ist, während sein Mädchen ihn umtanzt. Hierauf wird der Vers wiederholt mit der Schlusswendung »'s sind zwei«, und so zählt der Tänzer fort bis sieben. Nun geht es wieder rückwärts, indem der Tänzer zählt: 's sind sechs! 's sind fünf! bis auf den ersten. — In der Umgegend von Bonn sang man dazu:

„Könnt ihr nicht die Siebensprüng,
Könnt ihr sie nicht tanzen?
Da ist mancher Edelmann,
Der die Siebensprüng nicht kann.
Ich kann se, ich kann se." [Simr., Myth., 551.]

In Baiern (Schmeller, Bair. Wörterb. III, 591) sind die Worte zur alten Tanzweise etwas schmutzig und abweichend:

Machts me auf de siben Sprüng
Mir und meiner Schwarzen.
Hat die Narrin 's Hemed vobrennt
Hinten bei etc.

In Westphalen ist der Siebensprung ein alter Hochzeitstanz gewesen, wie Woeste in Kuhn's westf. Sagen, II, 150 mittheilt: »Dieser wunderliche, nur schon selten gewordene Tanz besteht darin, dass der Tänzer sich bald auf rechte, bald aufs linke Knie, bald auf den rechten, bald auf den linken Ellenbogen, jetzt auf die rechte, dann auf die linke Hand wirft und endlich mit der Nase die Erde berührt. Nach bestimmter Weise singt man dazu:

Kennstu nit de siewen Sprünge,
Kennstu nit de sässe?
Jå, min Haer, ik kenne se wůl,
Ik dansse as'n Jädelmann.
Juchäi! Juchhäi! Juchhäi!

Bei jedem Sprunge wird die Zahl angegeben und dabei dieselbe Weise gesungen. Man tanzte in Westphalen die Siebensprünge nicht nur bei Hochzeiten, sondern auch bei der Kirmess (s. Montanus, p. 60) und auch bei andern Gelegenheiten, wo junges Volk zusammenkam, sich zu belustigen. H. Pröhle (Harzbilder, p. 8) erzählt: »Auch der Siebenspringer wurde auf allen Hochzeiten aufgeführt. Dabei tanzten die Paare 7 mal im Kreis herum sehr geschwind. Jauchzend rief man »Der Siebenspringer is hier!« Zwei Männer klopften mit dem Finger auf den Fussboden und jauchzten immerfort »Use Siebenspringer, use Hochtiet!« Darnach klopften sie, die Musik nachahmend, mit den Ellenbogen, dann mit den Knieen, dann mit den Hacken, und endlich mit den Fussspitzen auf den Boden. Endlich fielen sie nieder, wälzten sich und schlugen mit dem Kopf dreimal den Takt auf dem Boden. Nun war der Siebenspringer vollbracht und Alles rief: »Use Siebenspringer is noch am Leben!« Auch in Auerbach's »Schwarzwälder Dorfgeschichten« ist der Siebensprung als alter Volkstanz auf dem Schwarzwald beschrieben. In Bucher's Vorspiel zur Passionsaction tanzen die sieben Todsünden die sieben Sprünge. In Weitzmann's Lob des Munderkingers heissts:

Am Hochzeitsfeste
Da tanzt er drei ehrbare Tänz,
Der Springe dann sieben in goldgelber Weste.

Das alte Tanzliedchen zum Siebensprung findet sich noch in Norddeutschland als Kinderreim; so z. B. in den »Bremer Kinder- und Ammenreimen«, 1837, p. 27:

Danz mi mal de seven Sprünge,
Danz mi mal de seven.
Meenst' dat ik nich danzen kann?
Kann danzen as 'n Edelmann —
Spring hoch up! Spring hoch up!

Wer wird so glücklich sein, die Musik der altheidnischen Tanzweise, die sich bis vor 30 Jahren noch in Schwaben und Westphalen erhalten hatte, aufzufinden? Gewiss ein interessantes Stück alter Volksmusik! B.

Sieber, Anton, Orgelbauer zu Brünn in Mähren, baute 1722 in Olmütz in der Kirche des Klosters auf dem heiligen Berg eine Orgel von 31 Stimmen. In Wien in der Michaelskirche reparirte er die aus 40 Stimmen bestehende Orgel.

Sieber, Ferdinand, Sohn des Basssängers Kaspar Sieber aus Zürich, geboren zu Wien am 5. Decbr. 1822, kam 1831 nach Dresden und erhielt daselbst von Miksch Gesangunterricht. 1843 nahm er am Hoftheater zu Detmold ein Engagement als Basssänger an, in welchem er drei Jahre verblieb. Nachdem er in gleicher Eigenschaft in Schwerin und Hannover thätig gewesen, besuchte er Italien und beschäftigte sich dort aufs Neue mit Gesangstudien unter Leitung von Farini und Felice Ronconi. Nach Deutschland zurückgekehrt, liess er sich 1854 in Berlin nieder, wo er als Gesanglehrer thätig ist. Er veröffentlichte ansprechende Lieder mit Clavierbegleitung; ausserdem: »Kurze Anleitung zum gründlichen Studium des Gesanges« (Leipzig, Hintze, 1852, 5 Bogen). »Vollständiges Lehrbuch der Gesangskunst«, op. 30—35, 42—49 (Magdeburg, bei Heinrichshofen). »Katechismus der Gesangskunst« (Leipzig, J. J. Weber). »Handbuch des deutschen Liederschatzes« (Berlin, Karl Simon).

Sieber, Gottfried, Orgelbauer zu Brünn Anfang des 18. Jahrhunderts, wahrscheinlich ein Verwandter des obengenannten Anton Sieber. Er baute bedeutende Orgeln, dazu gehören: die Orgel in der Thomaskirche zu Brünn mit 38 Stimmen und drei Clavieren. Eine Orgel zu Schweidnitz in Schlesien von 45 Stimmen und vier Bälgen, welche 10,000 Thlr. kostete. Gerber (»Tonkünstler-Lexikon«, Thl. III, S. 202) giebt die Preise noch einiger anderer kostbarer Orgeln an wie folgt: die Orgel zu Gröningen 10,000 Thlr. und 3000 Thlr. für die 53 Organisten, welche sie probiren mussten; die Orgel zu St. Vincenz in Naumburg, 10,000 Thlr; in der neuen Kirche zu Amsterdam mit Marmorverzierungen, 100,000 Gulden; die Orgel zu Harlem (die grösste

in Europa) 200,000 Gulden; die Metropolitan-Orgel zu Prag, 30,000 Thlr.; die Orgel der Kreuzkirche zu Dresden, 12,000 Thlr.; die Orgel in der Michaelskirche zu Hamburg kostete ein Beträchtliches mehr, als Mattheson für den Bau derselben ausgesetzt hatte, nämlich 40,000 Mark.

Siebigk, Christian Albrecht, Professor am Friedrichs-Lyceum zu Breslau, ist zu Dessau am 26. März 1775 geboren und starb auch daselbst am 12. April 1807. Von seinen Schriften ist nur zu erwähnen: »Museum deutscher Tonkünstler, in Kupfern und schriftlichen Abrissen. Oder: Museum deutscher Gelehrter und Künstler«. Zweiter Band. (Breslau, 1801, 8°.) Enthält die Bildnisse und Skizzen von Seb. Bach, Jos. Haydn, Wolfg. Mozart, Rud. Zumsteeg, Muz. Clementi und Fr. Wilh. Rust.

Siebold, Carl **von,** Dr. med. und Professor der Anatomie, Medicinalrath u. s. w., geboren zu Bamberg am 4. Novbr. 1736. Er lebte in Nürnberg, Würzburg und zuletzt in Frankfurt a. M., wo er am 3. Mai 1807 starb. Zu den vielen chirurgischen Abhandlungen, die er veröffentlichte, gehört auch diese: »Praktische Bemerkungen über die Castration« (Frankfurt a. M., 1802, gr. 8°).

Siebold, Johann Barthel, Dr. med., ordentl. Professor der Chirurgie zu Würzburg, daselbst als der Sohn des Vorigen am 3. Februar 1774 geboren. Gleichzeitig Verehrer und Freund der Künste, redigirte er eine Zeit lang die »Fränkische Chronik«, in welcher 1807 von No. 28 an bis Ende des Jahres von ihm verfasst enthalten ist: »Würzburg's Gelehrte, Künstler u. s. w.« und worin sich Nachrichten von 30 Tonkünstlern Würzburg's finden. In: »Artistische Blätter von und für Franken«, von S. 1808 herausgegeben, sind gleichfalls Notizen über Tonkünstler zu finden.

Sieburg, Just., Orgelbauer zu Mühlhausen in Thüringen, baute 1669 zu Pulsnitz eine gute Orgel von 21 Stimmen.

Siede, Julius, geboren 1820, einer der bedeutendsten Flötenvirtuosen, lebte von 1852—1856 in den Vereinigten Staaten Nordamerikas und ging dann nach Australien.

Siefert, Heinrich, einer unserer bedeutendsten Geigenbauer der Gegenwart, der die Aufgabe zu lösen sucht, Geigen zu bauen, welche mit den besten alten Instrumenten zu concurriren vermögen, ist am 23. Jan. 1831 in Eisenach geboren. Seine aussergewöhnliche Vorliebe für die Violine machte in ihm den Wunsch rege, ein ausgezeichneter Geiger zu werden; allein der Wille seiner Eltern veranlasste ihn, wie sein Vater das Schneiderhandwerk zu erlernen (1845—1848). Seine Freistunden aber benutzte er bereits, um eine sehr gut gehende und schlagende Uhr zu bauen. Zu seiner weitern Ausbildung ging er dann nach Weimar, Dresden und Frankfurt a. M. und gründete dann, nach Eisenach zurückgekehrt — 1855 — ein eigenes Geschäft, das er bald durch Verwerthung seiner gesammelten Kenntnisse zu einem sehr bedeutenden Ruf brachte. Dabei hatte er seiner Leidenschaft für die Geige nicht entsagt; 1861 erwarb er eine ausgezeichnete Stradivari-Geige und seit der Zeit beseelte ihn der Gedanke: das Geheimniss des Geigenbaues der alten Italiener zu ergründen, um es ihnen nachzuahmen. Die Schwierigkeiten eines solchen Unternehmens wohl einsehend, arbeitete er in jeder freien Stunde, die ihm sein Geschäft liess, an einer treuen Copie der Stradivari-Geige und der Erfolg munterte ihn derartig auf, dass er auch noch eine zweite und dritte baute. Nach Vollendung derselben sah er allerdings ein, dass das blosse Copiren nicht genügte, und so begann er denn mit eignen Experimenten nach eignen Berechnungen und mit so gutem Erfolge, dass Ferdinand David, der ihn 1867 in Eisenach aufsuchte, nach eingehender Prüfung ihn aufforderte, sich als Geigenbauer in Leipzig niederzulassen. Doch erst 1872, nachdem auch noch Josef Joachim, Wilhelmj, Auer, Hauser u. A. sich auf das Günstigste über seine Instrumente ausgesprochen hatten, gab S. sein ursprüngliches Geschäft auf, um sich ganz dem Geigenbau zu widmen. Ende März 1875 siedelte er nach Leipzig über, wo er namentlich an dem Concertmeister Schradieck einen

eifrigen Anwalt für seine Bestrebungen fand. Da S. unablässig an der Verbesserung seiner Instrumente arbeitet und ganz ausgezeichnete zu verhältnissmässig sehr billigen Preisen baut, darf man ihn ernstlich und nachdrücklich der Beachtung und Unterstützung der Künstler empfehlen.

Siegel, C. F. W., gründete am 1. Jan. 1846 in Leipzig die, unter seinem Namen bekannte Musikverlagshandlung, die er zu grosser Blüthe brachte. Nach seinem Tode (29. März 1869) ging sie (1870) auf R. Linnemann über, der rüstig an ihrer Erweiterung arbeitet. Seit 1872 erscheint in seinem Verlage auch »Die Sängerhalle«, Allgemeine deutsche Gesangvereinszeitung für das In- und Ausland. Redigirt von Heinrich Pfeil.

Siegert, Gottlob, Cantor an der St. Bernhards-Kirche zu Breslau, geboren am 6. Mai 1789 zu Ernsdorf bei Reichenbach in Schlesien; besuchte das Gymnasium in Breslau und wurde 1812 Cantor und Lehrer daselbst. Es erschien von ihm: »Dreistimmige Choralmelodien« (Breslau, Gross, 1820). Die zweite Auflage davon enthält hundert Stücke. Seine übrigen Compositionen, Messen u. s. w. blieben ungedruckt. In No. 19 der Zeitschrift: »Erziehungs- und Schulrath« ist eine Abhandlung von S. enthalten: »Was hat man von der Bildung des weiblichen Geschlechts zu erwarten?« S. stiftete in Breslau einen Singverein für Kirchenmusik und machte sich durch seine Bestrebungen im Schulfache um die Kunst verdient. Er starb am 23. Juni 1868 in Breslau.

Siegfried, Othon, ist nur durch sein Buch, welches Paul Baldamus (»*Bibl. philos.*«, p. 180 ed. Jenae, 1616) citirt: »*Artis musicae delineatio, doctrinam modorum in ipso concentu practico demonstrans, cum introductione pro incipientibus accomodata*« (Francofurti, 1608, in 4°).

Siegmeyer, auch Siegmeier, Johann Gottlieb, geboren 1778 zu Peritsch bei Eilenburg, war Postsecretär zu Berlin. Er lieferte eine deutsche Uebersetzung des französischen Werkes: »*Mémoires pour servir à l'histoire de la revolution opérée dans la musique par M. le chevalier Gluck*« unter dem Titel: »Ueber den Ritter Gluck und seine Werke. Briefe von ihm und andern berühmten Männern seiner Zeit« (Berlin, Voss, 1822, in 8°, 384 S.). Eine »Theorie der Tonsetzkunst« von demselben Verfasser ist bei Logier, Berlin, 1822, in 4° erschienen.

Siegroth, Hilarius, Freiherr **von,** ist 1832 in Liegnitz geboren, lebt seit 1862 in Dresden. Von seinen Compositionen: Ouverturen, Sinfonien, Opern u. A. sind eine Reihe Lieder gedruckt.

Siegue, s. Segue.

Siemers, Carl Heinrich August, geboren am 7. Mai 1819 zu Goldenstedt im Oldenburgischen, bildete sich unter Protektion der Grossherzogin zu einem guten Pianisten aus, ging 1839 nach Wien und genoss hier den Unterricht von Seyfried. Nach einem längern Aufenthalt in Ungarn ging er nach Hamburg, 1844, und folgte 1854 einem Ruf nach Manchester. 1864 ging er dann nach Dresden. Seine Männerchöre, Lieder und Pianofortewerke erfreuen sich eines guten Rufes. Er starb am 30. Novbr. 1876.

Siering, Moritz, geboren am 14. Juli 1821 in Mügeln bei Oschatz, kam 1732 nach Freiberg in das sogenannte Rochlitzer'sche Institut, besuchte dann das dortige Gymnasium bis zur Tertia, nahm Musikunterricht bei A. F. Anacker und ging dann nach Leipzig, um sich ganz der Kunst zu widmen und contrapunktische Studien unter C. F. Becker zu machen. 1842 wendete sich S. nach Dresden, wo er Gesangunterricht bei H. F. Mannstein (Steinmann) nahm und sich als Musiklehrer etablirte, eine Thätigkeit, der er noch jetzt mit Erfolg obliegt. S. ist im Besitze eines bedeutenden Compositionstalentes, verbunden mit sicherer Beherrschung aller thematischen und technischen Formen. Auf dem Boden der Classiker stehend, fehlt ihm vielleicht nur wirklich originale selbständige Erfindung, um die Aufmerksamkeit der Zeitgenossen im erhöhten Grade auf sich zu ziehen. Jedenfalls verdienen seine wahrhaft gediegenen Schöpfungen mehr Beachtung, als sie bis jetzt gefunden haben. Von seinen

Compositionen sind besonders zu erwähnen: die Liedersammlungen op. 6, 7, 8, 9, 11, 12, 16 und 17 und einige Salonsachen für Pianoforte. Der Tonkünstlerverein zu Dresden hat folgende grössere Manuscript-Werke von ihm mit entschiedenem Erfolg zur Aufführung gebracht: zwei Trio's für Pianoforte und Streichinstrumente, ein Quintett für Clavier und Streichquartett, ein Quintett für Clavier, Oboe, Clarinette, Horn und Fagott, ein Quintett für Violine, Viola, Cello, Oboe und Flöte, zwei Octetten für Blasinstrumente, eine Sonate für zwei Claviere. Auch eine dreiaktige Oper hat S. componirt; dieselbe heisst »Der Bravo von Venedig« und ist frei nach Bulwer bearbeitet.

Siesto, Joseph, Tenorsänger und Gesangsprofessor, geboren zu Neapel in den ersten Jahren des 19. Jahrhunderts, studirte zu Neapel in der Musikschule San Pietro a Majella. Nachdem er bis 1837 daselbst an Kirchen und am Theater Nuovo als Sänger thätig gewesen war, kam er nach Dresden an die königl. Kapelle ebenfalls in der Eigenschaft eines Sängers, ferner als Gesanglehrer an die königl. Oper. 1841 kehrte er nach Neapel zurück und lebte dort als Gesanglehrer. Er veröffentlichte: »*Studio elementare di canto poggiato sugl' intervalli semplici e loro dimenzioni*«.

Sievers, Georg Ludwig Peter, geboren 1775 zu Magdeburg, erhielt von seinem Vater (s. unten) von Kindheit an Musikunterricht, wurde aber nicht Musiker, sondern Literat; als solcher bewegte er sich aber vielfach, fast ausschliesslich, auf musikalischen Gebieten. Er lebte anfänglich in Kassel und Altenburg, später in Paris (1810), Wien (1822), Rom (1824). Während des Aufenthalts in diesen Städten war er der Correspondent deutscher Musikzeitungen, hauptsächlich der »Leipziger Allgemeinen Musik-Zeitung«. Ausser zwei Schriftchen: »Ueber Madame Catalani, als Sängerin, Schauspielerin etc.« (Leipzig, 1816, in 8°) und »Mozart und Süssmayer, ein neues Plagiat etc.« (Mainz, Schott, 1829, gross in 8°) gehören zu seinen besten Aufsätzen: »Ueber den Zustand der Musik in Italien, speciell in Rom« (Zeitschr. »Cäcilia«, Th. I, S. 201—260). »Ueber die Ausführung des Miserere von Allegri in der Sixtinischen Kapelle« (ebend. Th. II, S. 66—84). »Ueber die Musik in Rom« (ebend. Thl. VIII, S. 213—224). »Ueber die Componisten von Rom« (ebend. Th. IX, S. 1—7). »Ueber den gegenwärtigen Stand der Musik in Frankreich, speciell Paris« (»Leipziger Musik-Zeitung«, Thl. XIX, S. 17, 117, 141, 265, 281 und 297). »Ueber die Musik in Paris« (»Cäcilia«, Th. 1, S. 295—516). »Ueber den zweimaligen Aufenthalt Mozart's in Paris« (ebend. Th. X, S. 17—26). »Ueber neue Verbesserungen der Bogeninstrumente von M. Chanot zu Paris« (Leipz. Musik. Zeitung«, Th. XXII, S. 85).

Sievers, Heinrich Jacob, s. Sivers.

Sievers, Johann Friedrich Louis, der Vater von Georg L. Sievers, geboren zu Hannover 1740, war Cantor in Braunschweig, nachdem in Magdeburg, wo er 1806 starb. Er hinterliess: »Drei Sonaten für Clavier«, op. 1 (Berlin, Hummel). »Zwei Sinfonien für Clavier mit zwei Violinen, zwei Flöten, zwei Hörner und Bass« (Frankfurt). »Gesänge« (Lieder aus Siegwart Höltz, Gedichte), 1779.

Siface, Giovanni Francesco, eigentlich Grossi, einer der bedeutendsten italienischen Sänger des 17. Jahrhunderts in Toscana, gegen 1666 geboren, erhielt den Namen Siface wegen der vollendeten Ausführung der Partie dieses Namens in der Oper »Mitridate« von All. Scarlatti. Seine volle und schöne Stimme stand im Einklang mit dem grossen und breiten Gesangstil, den er sich aneignete und durch welchen er Bewunderung erregte. Er endete durch einen Meuchelmord, den ein Postillon, der ihn von Genua nach Turin fuhr, an ihm verübte, um ihn seiner Pretiosen und des Geldes zu berauben.

Sifflöt, Siefflöt, Sifflit (vom französ. *sifler*, zischen), Sofflöt, Siflöt, Sibflöt, Subflöt, Zifflöt (Zischflöt), ist eine der Hohlflöte ähnliche, weit mensuirte Flötenstimme, welche einen zischenden Ton haben soll. Heut zu Tage macht man dergleichen Dinge nicht mehr. Mattheson, F ä-

torius und Biermann haben die oben angegebenen verschiedenen Benennungen für diese Orgelstimme.

Sigebertus lebte gegen das Ende des elften und zu Anfang des zwölften Jahrhunderts und setzte verschiedene Antiphonien und Responsorien vom heil. Makarius und Guibertus in Musik. (Siehe Gerbert: »*De cantu et musica sacra*«.) Er lebte in dem Kloster Gemblours in Brabant, weswegen er Gemblacensis genannt wird. Sich selbst nennt er: »*Arte Musica Antiphonas et Responsoria de Sanctis Macar et Guibert melificori*«. Er starb im Jahr 1113. (Siehe Fabriccii, »*Bibl. lat. med et jux actat*«, p. 649.)

Siger (lateinisch Paulus Sigerus), ein flämischer Musiker, geboren zu ...arenthal um die Mitte des 16. Jahrhunderts, lebte in Köln. Er gab eine ...mmlung fünfstimmiger Psalmen seiner Compositionen heraus: »*Psalmodia Davidica*, Davids teutsche Psalmen mit fünf und weniger Stimmen zugerichtet« (Köln, 1590, in 4°).

Sigismundo d'India, Ritter von St. Marcus, geboren zu Palermo in Sicilien in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, lebte in Florenz, Rom und Venedig, wo er sich 1630 noch befand. Er war Poet und Componist, von dessen Werken, für den Historiker zum Theil von Werth, folgende vorhanden sind: »*Le Musiche a cantare solo nel clavicordo, chitarrone, arpa doppia et altri istromenti simili*« in Milano, appresso l'herede di Simon Tini e Filippo Lomazzo, 1609, in Fol.). »*Il primo libro delle villanelle alla napolitana*« in Venetia, appresso Angelo Garano, 1610, in 4°). »*Il primo libro di Madrigali a cinque voci, lib. II*« (Venedig, 1611, in 4°). »*Idem, lib. III*« (ibid. 1611, in 4°). »*Le Musiche del Cavalier Sigismundo d'India, libri cinque*« (Venedig, 1623, in Fol.). (Enthält: »*Lamento di Didone*«, »*Lamento di Olimpia*«, »*Lamento di Jasone*«, die ältesten durchgängig recitativisch componirten Erzählungen.) »*Motetti a più voci*« (Venedig, 1627, in 4°). »*L'Ottavo libro de Madrigali a cinque voci, con il basso continuo*« (in Roma, app. Gio Battista Robletti, 1624, in 4°).

Sigl-Vespermann, ausgezeichnete Sängerin, geboren 1802 zu München, war die Gattin des Hofschauspielers Vespermann und eine Schülerin des Kapellmeister Winter. Sie war am Hoftheater in München, später bei der italienischen Oper in Paris engagirt. In Folge einer Krankheit erlitt die Schönheit ihrer Stimme erhebliche Einbusse, so dass sie dem Theater entsagte, jedoch sang sie noch 1837 in München in Concerten.

Signalhorn (*Cor de signal*), ist ein Blasinstrument von Art der Trompete, aber aus einer weiten, nur einmal gewundenen Röhre von Messing- oder meist von Kupferblech ohne Ventile gebaut. Es giebt nur die leichtansprechendsten Naturtöne $g\ c^1\ g^1\ c^2\ e^2\ g^2$ von sich. Wie der Name sagt, bedient man sich dieses Horns zu militärischen Signalen, wozu man in neuerer Zeit auch die Trompete verwendet. (Vergl. übrigens den Artikel Buglehorn.)

Signalist, der, die Signale bei den Märschen und Exercitien der Soldaten blasende Hornist oder Trompeter.

Signaturen sind die, bei der Generalbassschrift angewendeten Zeichen, durch welche in der einfachen Bassstimme die Harmonien angegeben werden.

Signorelli, Pietro Napolitano, Schriftsteller, später Professor in Padua, war in Neapel am 28. Septbr. 1731 geboren und in einem Jesuiten-College erzogen. Er hielt sich längere Zeit in Spanien auf und nach Italien zurückgekehrt erhielt er erst in Brera, später in Padua eine Anstellung als Professor des Rechts und der Philosophie. Er starb am 1. April 1815 in Neapel, wohin er sich zurückgezogen. In seinem Buche »*Vicende della coltura delle Due Sicilie, o sia Storia ragionata delle lettere delle arti, etc.*« (Neapel, 1784, 5 B., 8°) sind Nachrichten über alte und moderne Musik des Königreichs Neapel enthalten. Kritische Geschichte des Theaters der alten und neuen Zeit, vom oben Autor: »*Storia Critica de' teatri antichi e moderni*« *etc.*« (Neapel, 1787, sechs B., 8°; 1813, zehn Bände, 8°), ist ein mittelmässiges Werk, welches einige Notizen über die italienische Oper und einige Sänger enthält.

Signoretti, Aurelius, Componist, geboren zu Reggio, wo er später an der Hauptkirche Kapellmeister war. Er starb 1635. Gedruckt sind von seinen Werken: »*Cantus vespertinum omnium solemnitatum. Psalmodia quinis seu novenis vocibus concinenda, una cum basso ad organum*« (Venetiis, per Alessandrum Vicentinum, 1629, in 4°). »*Il primo libro de' Motetti a* 2, 3, 4, 5, 6 *e* 8 *voci*« (ibid. 1615, in 4°). In der Hauptkirche zu Reggio sind im Manuscript: »*Magnificat*«, achtstimmig, und sechzehnstimmige Messen von S. aufbewahrt. Die Messen sind 1626 geschrieben.

Signoretti, Giuseppo, italienischer Violinist, Schüler Tartini's, liess sich 1770 in Paris nieder und gab daselbst 1777 zwei Hefte, jedes sechs Violinquartette enthaltend, heraus.

Signum=Zeichen, speciell in der Mensuralmusik die Taktzeichen für die vier Gradus: *Modus major* und *minor*, *Tempus*, *Prolatio*, welche je nach dem *Integer valor* oder der Augmentation oder Diminution die Mensur anzeigen. Es gab zwei Arten:

Signa externa, welche als Vorzeichnung an den Anfang des Notensystems gesetzt wurden, und die

Signa interna, welche die Veränderung der Mensur innerhalb des Gesanges anzeigten, durch Schwärzung der Noten, Pausen u. dergl. Die

Signa augentia erhöhen den Werth des Tempus, die Bewegung werde langsamer. Die

Signa diminuentia vermindern den Werth und beschleunigten daher das Tempo.

Signa chromatica heissen die Versetzungszeichen.

Signa accidentia, die zufälligen Versetzungszeichen.

Signum contra Signum heissen die für die verschieden mensurirten Stimmen nöthigen Zeichen bei den künstlichen Canons, um das für die Stimmen verschiedene Zeitmaass der einzelnen Noten anzugeben. Es war eine namentlich von den niederländischen Meistern fleissig geübte contrapunktische Kunst, einen feststehenden Gesang dadurch mit sich selbst (also canonisch) zu contrapunktiren, dass die nachfolgenden Stimmen diesen anders mensurirten. Es war dann nur nöthig, diesen *Cantus firmus* einmal aufzuzeichnen, in der Vorzeichnung wurden dann die verschiedenen Taktzeichen, nach welchen jede Stimme geregelt wurde, übereinander gestellt.

Sigo, Abt Monasterii S. Florentii Salmurensis ad Ligerini, lebte um die Mitte des elften Jahrhunderts und war in seiner Zeit ein berühmter Orgelspieler. Aldhelm sagt beim »Mabillon« von ihm:

„Karitate Sigo noster, plenus atque gratia,
Muta praebens ore, manu, advenis solatia,
Singularis organali regnabat in musica."

(Siehe: Gerbert, »*De Cantu et Musica sacra*«, T. II S. 143.)

Siguidilla, s. Seguidella.

Sikorski, Jos., Musikschriftsteller und Componist, geboren im Jahre 1815 in Warschau, studirte am dortigen Lyceum und hatte den J. Stefani zum Gesangslehrer und den Conservatoriumprofessor Javůrek zum Pianofortelehrer. Nachher lebte er als Musiklehrer auf dem Lande und bildete sich in der Theorie und im Pianofortespiel dabei. Nach Warschau zurückgekehrt, beschäftigte er sich auf den Rath Elsner's mit der Harmonielehre und dem Contrapunkte und veröffentlichte derartige Aufsätze und Ansichten über die Musik in der »*Biblijoteka warszawska*« und in anderen Zeitschriften. Er war auch der erste, der die musikalische Kritik den weiteren Kreisen des Publikums zugänglich zu machen suchte. Im Jahre 1852 erschien in Warschau sein gediegenes Werk: »*Dorecznik muzyczny*« (Musikalisches Handbuch), wodurch er sich um die polnische musikalische Terminologie verdient gemacht hat. Im J. 1857 gründete er eine polnische Musikzeitschrift: »*Buch muzyczny*«, die er bis zum Jahre 1863 herausgab und wodurch er sich um die Verbreitung der musikalischen Wissen-

aft bedeutende Verdienste erwarb. Er schrieb unter Andern eine Clavierule unter dem Titel: »*Nowa szkola na fortepiano*« und eine Gesangschule *Nauczyciel śpiewu*«), dann die Cantate: »*Radość*« (Text von Brodziński) mit chesterbegleitung; »*Dzwon*« (»Die Glocke« nach Schiller) in melodramatischer rm; »*Alpuhare*« nach Mickiewicz mit Soli und Chören und endlich viele essen mit polnischem Text und Orgelbegleitung. Ms.

Silas, Eduard, geboren 1827 in Antwerpen, war bis 1842 Schüler Kalkenner's und genoss auch den Unterricht von Benoist und Halévy, lebte dann hrere Jahre in Mannheim, seit 1849 in London. Seine Messe erwarb ihm 66 einen Preis. Ausserdem schrieb er ein Oratorium, eine Sinfonie, Ouverren, Lieder und beliebte Pianofortestücke.

Silbendehnung, s. Coloratur, Melisma.

Silber, Eucharius, Notendrucker zu Rom in der letzten Hälfte des 15. Jahrhunderts, jedenfalls einer der Ersten, welcher mit beweglichen Typen druckte. In der Bibliothek »*Christ-Church*« in Oxford befindet sich ein Exemplar von einem Drama »*Historia boetica*«. Dr. Rimbault (s. d.), der es aufgefunden und beschrieben (s.: »*The Musical World*«, XIX, p. 285), sagt: »Am Ende des Buches liest man: *Per magistrum Eucharium Silber* 1493, in Fol.«, ferner, dass die zwei Arien und zwei Chöre, welche das Werk beschliessen, Beispiele des ältesten Notendrucks seien.

Silbermann ist der Name einer Familie, deren Mitglieder sich Generationen hindurch durch Verfertigung und Verbesserung der Claviaturinstrumente ausgezeichnet haben. Ihr Stammvater:

Silbermann, Andreas, der Sohn eines Zimmermannes Michael S., wurde am 19. Mai 1678 in Frauenstein bei Meissen im Königreich Sachsen geboren. Von Jugend an der Kunst des Orgelbaues ergeben, ging er im Jahr 1700 auf Reisen, um sich in ihr zu vervollkommnen. Zunächst arbeitete er einige Zeit in Hanau; dann begab er sich nach Strassburg, wo er einen dauernden Wirkungskreis fand und sich am 13. Juni 1708 mit Anne Marie Schmid vermählte. Von den zwölf dieser Ehe entsprossenen Kindern, neun Knaben und drei Mädchen, überlebten nur vier ihren Vater. S. selbst starb am 16. März 1734, nachdem er während der siebenundzwanzig Jahre seines Aufenthaltes in Strassburg für die Kirchen des Elsass und der Stadt Basel an dreissig Orgeln gebaut hatte. Sein jüngerer Bruder:

Silbermann, Gottfried, am 14. Januar 1683 in Frauenstein geboren, bildete sich unter ihm in der Kunst des Orgelbaues aus und gab schon im Jahre 1714 einen Beweis seiner Meisterschaft als Erbauer der mit fünfundvierzig Stimmen versehenen Orgel für den Dom zu Freiberg in Sachsen, welche der, zu ihrer Prüfung eingeladene Cantor der Leipziger Thomasschule, Kuhnau, der Vorgänger J. S. Bach's in diesem Amte, seines vollen Beifalls würdigte. Nach diesem Erfolge verbreitete sich Silbermann's Ruf über ganz Deutschland und wenige Jahre später war er als einer der grössten Meister in der Orgelbaukunst allgemein anerkannt. Unter den vielen Orgeln, deren Bau ihm bis zu seinem am 4. August 1753 (oder, wie Gerber berichtet, 1756) in Dresden erfolgten Tode übertragen wurde, sind die berühmtesten die der katholischen Kirche in Dresden von 45 Stimmen, die der Frauenkirche ebenda von 43 Stimmen, der Sophienkirche ebenda von 31 Stimmen (1722), der Peterskirche zu Freiberg von 32 Stimmen (1736), die Orgel zu Pönitz im Altenburgischen von 27 Stimmen (1737) und die der St. Georgenkirche zu Rötha unweit Leipzig von 23 Stimmen (1721). Bei der rastlosen Thätigkeit Silbermann's — zweiundvierzig grosse Orgelwerke waren in dem verhältnissmässig kurzen Zeitraum von fünfundvierzig Jahren unter seinen Händen entstanden — konnte seine Arbeit selbstverständlich nicht immer von gleicher Güte sein. Die Kenner tadelten, wie der Preussische Hofkapellmeister Agrikola berichtet, an seinen Werken die allzu einförmige Disposition, welche seiner übertriebenen Behutsamkeit, nichts von Stimmen zu wagen, wovon er nicht ganz versichert war,

dass ihm nichts daran missrathen würde, zuzuschreiben ist; ferner seine allzu eigensinnige Temperatur und endlich die allzuschwachen Mixturen und Cimbeln, weswegen seine Werke, zumal in grossen Kirchen, nicht Schärfe genug haben. Dagegen bewundert man aber auch allgemein daran die unübertreffliche Sauberkeit, Güte und Dauerhaftigkeit der Materialien sowohl als der Arbeit, die grosse Simplicität der inneren Anlage, die ungemein prächtige und volle Intonation und die überaus leichte und bequeme Spielart.

Nach diesem Zeugniss zu urtheilen, scheint S. auf dem Gebiete der Orgelbaukunst dem Fortschritt nicht geneigt gewesen zu sein; um so grösseres Anrecht auf den Dank der Nachwelt erwarb er sich dafür durch seine Bestrebungen zur Vervollkommnung des Claviers und des Flügels. Seine umfassenden Kenntnisse in der Mechanik, seine Beharrlichkeit und sein ansehnliches Vermögen, welches ihm gestattete, beständig einen grossen Vorrath von ausgesuchtem alten Holze zu haben, wirkten zusammen, um seinen Instrumenten eine seltene Vollkommenheit zu geben. So benutzte Philipp Emanuel Bach beinahe fünfzig Jahre lang ein Clavier von seiner Arbeit, ohne dass dasselbe an der Schönheit des Tones und an der Festigkeit der Stimmung merkliche Einbusse erlitten hätte. Die grösste Anerkennung aber darf S. beanspruchen als Erfinder der, für die spätere Entwickelung der Claviermusik so wichtigen Hammermechanik. Mag er nun diese Ehre mit dem Italiener Cristofali (oder Cristofori) und dem Franzosen Marius theilen, welche gleichzeitig mit derartigen Versuchen hervortraten, oder, wie andre behaupten, durch die Beschäftigung mit dem Hackbrett zur Construktion des ersten Hammerclaviers gelangt sein, so ist doch sicher, dass ihm das Verdienst für diese epochemachende Erfindung in gleichem Maasse wie jenen gebührt und unter seinen Landsleuten keiner es ihm streitig machen kann. Schon zu Lebzeiten J. S. Bach's verfertigte S. zwei dieser Instrumente, deren eines der Grossmeister des Clavierspiels prüfte und nichts weiter daran auszusetzen fand, als dass es in der Höhe zu schwach klinge und zu schwer zu spielen sei. S., obwohl gegen Tadel sehr empfindlich, nahm sich doch Bach's Urtheil zu Herzen; zwar brach er die persönlichen Beziehungen zu ihm ab, liess auch Jahre verfliessen, ohne mit einem neuen Hammerclavier an die Oeffentlichkeit zu treten, doch war er im Stillen desto fleissiger, die von Bach gerügten Fehler zu verbessern, und brachte es schliesslich durch unablässiges Nachdenken und zahlreiche Versuche zu einem Mechanismus, welcher den strengsten Anforderungen seiner Zeit entsprach. Das erste, nach den neu von ihm gefundenen Regeln gebaute Hammerclavier, für den Fürsten von Schwarzburg-Rudolstadt bestimmt, machte ein solches Aufsehen in der musikalischen Welt, dass S. bald darauf eine Bestellung von Friedrich d. Gr. erhielt, und in Folge des Beifalles, den auch dieser gründliche Musikkenner seiner Arbeit zollte, noch mehrere seiner Instrumente nach Berlin senden musste. Endlich wurde ihm auch die Genugthuung, seine Instrumente abermals von J. S. Bach spielen zu hören und diesmal den uneingeschränkten Beifall des berühmten Cantors zu ernten.

Dass es S. nicht an Nachahmern und an solchen fehlte, welche ihm sein Verdienst um die Ausbildung des Hammerclaviers zu verkleinern trachteten, war bei der Bedeutsamkeit dieser Erfindung wohl zu erwarten. Insbesondere bemühte sich ein Instrumentenmacher C. E. Friderici, ähnliche Instrumente in der Form der älteren Clavichorde zu Stande zu bringen, die er, um sie von dem Silbermann'schen flügelförmigen »Fortepiano« zu unterscheiden, »*fort bien*« nannte. Der Organist Schröter in Nordhausen trat sogar mit dem Anspruche hervor, der alleinige Erfinder des Hammerclaviers zu sein, und berief sich dabei auf die Modelle, welche er im Jahre 1721 dem sächsischen Hofe vorgelegt hatte. Doch hatten seine Versuche damals so wenig Erfolg, dass ohne eine darauf bezügliche, im Jahre 1763, also sieben Jahre nach Silbermann's Tode, von ihm veröffentlichte Mittheilung, betitelt: »Umständliche Beschreibung eines neuerfundenen Clavierinstrumentes, auf welchem man in unterschied ne

Graden stark und schwach spielen kann« — sein Name unter den Förderern der Hammermechanik schwerlich je genannt worden wäre. — Der Vollständigkeit wegen sei noch eine Erfindung des S. erwähnt, die ihm zwar allein zugehörig ist, jedoch gegen die erstern zurückstehen muss, wie sehr sie auch von den Zeitgenossen gepriesen wurde: das Cembal d'Amour. Dies Instrument unterscheidet sich zwar in seiner Form, Tastatur und Tangenten nicht vom damals gebräuchlichen Clavier, doch sind seine Saiten doppelt so lang, da sie von der Tangente in der Mitte angeschlagen werden und auf beiden Seiten derselben einerlei Ton angeben müssen. Ebendeswegen befinden sich auch zu beiden Seiten Stege und Resonanzböden. In der Mitte ruht die Saite auf einem mit Tuch belegten und eingeschnittenen Stöckchen, zwischen welchem Einschnitte die Tangente die Saite berührt und indem sie sie vom Tuche aufhebt, den doppelten Ton von beiden Seiten hören lässt. Die Vorzüge dieses Cembal d'Amour von dem zu Silbermann's Zeit allgemein gebräuchlichen Clavichord bestanden in der grösseren Klangfülle, der längeren Dauer des Tones und der grösseren Mannichfaltigkeit der dynamischen Schattirungen. Seine weitere Vervollkommnung durch den Instrumentenmacher Hähnel in Meissen konnte ihm noch eine Zeit lang neben dem Hammerclavier Geltung verschaffen, bis es durch dieses mehr und mehr verdrängt wurde und endlich vollständig in Vergessenheit gerieth.

Silbermann, Johann Andreas, der älteste Sohn des Andreas, wurde am 26. Juni (nach Fétis', am 2. Juni nach Gerber's Angabe) des Jahres 1712 zu Strassburg geboren. Unter der Leitung seines Vaters erlernte er dessen Beruf und galt in der Folge als einer der ersten Orgelbauer seiner Zeit; nicht minder wurde er von seinen Zeitgenossen seiner bürgerlichen Tüchtigkeit wegen geschätzt. Er starb am 11. Februar 1783 in Strassburg als Mitglied des Rathes dieser Stadt mit Hinterlassung zweier Söhne, nachdem sieben seiner Kinder im frühen Alter gestorben waren. Von jenen zwei Söhnen war der ältere, Johann Josias, bis zu seinem Tode am 3. Juni 1786 ebenfalls als Orgelbauer thätig; der zweite, Johann Andreas, widmete sich dem Handelsstande. Von den zwei Söhnen dieses letzteren hielt der eine, Friedrich Theodor, die musikalischen Traditionen seiner Familie aufrecht, indem er sich am Conservatorium zu Paris zum Violoncellisten ausbildete und als solcher dort bis zu seinem Tode am 5. Juni 1816 mit Erfolg wirkte. Die Zahl der von S. während des Zeitraums von 1736 bis 1782 gebauten Orgeln beträgt vierundfünfzig, von denen die bedeutendsten die der Thomaskirche in Strassburg, des neuen Tempels daselbst, die der Stephans- und Theodorskirche in Basel und der Abtei St. Blasienim Schwarzwalde sind. Das letztere Werk, das bedeutendste von allen, befindet sich gegenwärtig in der katholischen Kirche zu Carlsruhe. Dass S. neben seiner Berufsthätigkeit noch Zeit zu literarischen Arbeiten gefunden hat, beweist seine, 1775 in Strassburg erschienene, in jeder Hinsicht beachtenswerthe »Lokalgeschichte der Stadt Strassburg«.

Silbermann, Johann Daniel, der zweite Sohn des Andreas, wurde am 11. März 1717 (nach Gerber 1718) zu Strassburg geboren. Auch er lernte bei seinem Vater die Orgelbaukunst, verliess jedoch seine Vaterstadt im Jahre 1751 und begab sich nach Sachsen, wohin ihn sein zu Freiberg wohnhafter Oheim Gottfried S. hatte kommen lassen, um ihm bei der Vollendung der Orgel für die katholische Hofkirche zu Dresden behülflich zu sein. Hier nahm er einen dauernden Wohnsitz, nachdem sein Oheim gestorben war und ihm sein ansehnliches Vermögen hinterlassen hatte. Ausser der Aufsicht über die Dresdener Orgeln, welche ihm in seiner Eigenschaft als Kurfürstlich Sächsischem Hof-Commissarius und Hof-Orgelbauer oblag, war es die Verfertigung von Flügeln und Clavieren, die ihn von nun an beschäftigte. Auch als Componist trat er in die Oeffentlichkeit mit einem Beitrag für die Marpurgische »Raccolta« von 1757, einem Allegro für Clavier, welches in Musikerkreisen Beifall fand.

Er starb am 6. Mai 1766 zu Leipzig während eines Besuches bei seinen dortigen Verwandten.

Silbermann, Johann Heinrich, der jüngste Sohn des Andreas, wurde am 24. (nach Gerber am 27.) September 1727 zu Strassburg geboren. Er trat in die Fussstapfen seines berühmten Oheims Gottfried, indem er sich fast ausschliesslich dem Baue und der Vervollkommnung des, durch jenen zuerst bekannt gewordenen Hammerclaviers oder Forte-Pianos widmete. Seine Instrumente hatten gegen Ende des vorigen Jahrhunderts besonders in Frankreich einen solchen Ruf, dass man ihm für jedes Stück die damals ungewöhnlich hohe Summe von dreihundert Thalern zahlte und selbst in Paris ein Silbermann'scher Flügel für unübertrefflich galt. Er starb am 15. Januar 1799 und hinterliess zwei Söhne, von denen der ältere, Johann Friedrich (geboren am 21. Juni 1762, gestorben am 8. März 1817), gleichzeitig als Clavierfabrikant, Organist an der Thomaskirche zu Strassburg und Componist wirksam war. Unter den von ihm hinterlassenen Manuscripten sind eine Friedenshymne und eine Anzahl deutscher Lieder bemerkenswerth.

Silcher, Friedrich, Musikdirektor zu Tübingen, geboren am 27. Juni 1789 zu Schnaith bei Schorndorf im Königreich Würtemberg. Er zeigte sich früh begabt und erhielt zuerst vom Vater, später vom Organisten Auberlen zu Fellbach bei Stuttgart Musikunterricht. Er lebte in Stuttgart als Musiklehrer, bis er 1817, nachdem er zur 300jährigen Reformationsfeier für die Universität Tübingen eine Cantate componirt hatte, als Musikdirektor dorthin berufen wurde. Nachdem war er auch Musiklehrer am dortigen Seminar und eifrig während seiner Lehrthätigkeit um die Förderung der Kunst, hauptsächlich des Volksgesanges, bemüht; machte sich auch durch die Herausgabe zweckmässig bearbeiteter deutscher Volkslieder verdient. Nachdem er 1852 zum Ehrendoktor ernannt worden war, trat er 1860 in den Ruhestand und starb am 26. Aug. desselben Jahres zu Tübingen. Seine hauptsächlichsten Arbeiten sind: »Sechs vierstimmige Hymnen« (Tübingen, Laub). »Dreistimmiges würtembergisches Choralbuch«, erster und zweiter Theil (ebend.). »Zwei Canons für drei tiefe oder Männerstimmen zum Schulgebrauch« (ebend.). »Sechs vierstimmige deutsche Gesänge für Männerstimmen« (ebend.). Zwölf desgl. (ebend.). »Vierstimmige Hymnen für Sonn- und Festtage« (ebend.). Mehrere Hefte schwäbischer, thüringischer und fränkischer vierstimmiger Volkslieder (ebend.). Viele ein- und zweistimmige Lieder mit Clavierbegleitung (Tübingen, Fües), darunter einige volksthümlich geworden, als: »Ich weiss nicht was soll es bedeuten«.

Si levano il sordino, man hebe die Dämpfer ab.

Silence (franz.) = Pause.

Silenzio = Schweigen.

Silenzio perfetto (ital.) = vollkommenes Schweigen, heisst jene Abwehr einer Kunstleistung oder irgend eines Tonstücks durch das Publikum, die sich ohne irgend ein Zeichen des Missfallens durch lautlose Gleichgültigkeit zu erkennen giebt.

Sillabisation, das Unterlegen von Silben beim Solfeggiren.

Sillabischer Gesang, derjenige Gesang, bei welchem im Gegensatz zum melismatischen, auf jede Silbe nur ein Ton gesungen wird.

Sillet (franz.), Sattel (s. d.).

Silva, auch Sylva, Andreas, Componist des 15. Jahrhunderts, von dem wenig mehr als seine Compositionen bekannt sind. Man kann annehmen, dass es derselbe ist, von dem Glareau (»Dodecach«, Fol. 432—433) unter dem Namen Andreas Sylvanus, ein «Kyrie« und ein dreistimmiges »Hosianna« überliefert hat. Der Priester von Amberg, Sebastianus Virdung, nennt ihn in dem Widmungs-Kapitel seines Buches, datirt Basel, 1511, »seinen Freund Andreas Sylvanus«, woraus Fétis die Vermuthung schöpft, er sei ein Deutscher gewesen, und Sylvanus nur sein lateinisirter Name. Gleichviel es sind Compositionen unter dem Namen Andrea de Sylva in folgenden Sammlungen vorhanden:

»*Motetti de la Corona, libro primo*« (impressum Forossempronii per Octavianum Petrutium, 1514, klein in 4° obl.). »*Motetti del Frutto a sei voci, liber primus*« (in Venetia nella stampa d'Antonio Gardane, 1539, in 4°). »*Selectissimae necnon familiarissimae cantiones ultra centum etc.; a sex usque ad duas voces*« (Augustae Vindelicorum, Melchior Kriesstein, excudebat, 1540, klein in 4° obl.). »*Liber tertius: Viginti musicales quinque, sex, vel octo vocum motetos habet etc.*« (Parisiis in vico Cithare, apud Petrum Attaignant, 1534, klein in 4° obl.). »*Liber quartus, idem*« (ibid. 1535). »*Motetti del Fiore. Liber primus cum quatuor vocibus*« (Lugduni per Jacobum Modernum, 1532, klein in 4° obl.). »*Selectissimarum Sacrarum cantionum quas vulgo Moteta vocant Flores, trium vocum*« Lovanii, ex Typographia Petri Phalessii, 1569, in 4°). Johann Georg Schielen (»*Biblioth. enucleata*«, S. 328) und Gesner (»*Pandect*«, 1, VII, tit. VI, fol. 83) schreiben dem Sylvanus ein »*Compendium musicale*« zu, ohne jedoch anzumerken, ob es gedruckt ist.

Silva oder Sylva, Pater Manuel Nunes **da**, Jesuit, geboren zu Lissabon um 1678, war daselbst Kirchenkapellmeister noch ums Jahr 1725. Er verfasste das Buch: »*Arte Minima, que com semi-breve prolaciam trata em tempo breve, os modos de Maxima et longa sciencia da Musica*« (Lisbon, Ant. Manescal, 1725, 1 Band in 4°), welches der Jungfrau Maria gewidmet ist.

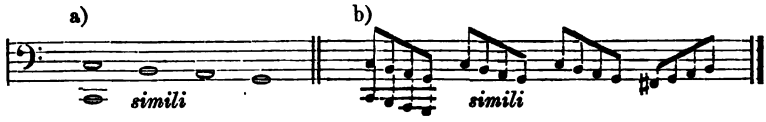
Silva, Poll **de,** Componist, geboren am 28. März 1834 zu St. Esprit bei Bayonne. Sein Vater war Kaufmann, die Mutter, von vorzüglichen Lehrern gebildet, unterrichtete ihn in der Musik, so dass er auch schon früh versuchte, kleine Stücke aufzuschreiben. In Bordeaux, wohin sich seine Eltern wendeten, erhielt er einigen Compositionsunterricht von einem Deutschen Namens Funk, und studirte mit Eifer gute Lehrbücher, so dass er, als die Eltern 1854 nach Paris übersiedelten, mehrere seiner Arbeiten Halévy vorlegte, der ihn ins Conservatorium aufnehmen wollte, welches Anerbieten er aber wegen seines äusserst schwachen Augenlichtes nicht annehmen konnte. Zu seinen gedruckten Compositionen gehört: »*Deux romances sons paroles pour violon ou violoncelle*« (Paris, Benacci). »*La Ronde des lutius, caprice pour piano*« (Paris, Girod). »*Polonaise pour piano, harmonium, violon et violoncelle*« (Paris, Alexandre). »*La Chasse aérienne, rondo cherzo pour piano*« (Paris, Flaxland). »*Quarante melodies et nocturnes pour chant*« (Paris, Richault). »*Prière a la Vierge a trois voix de femmes*« (ibid.). »*Douze pensées musicales pour piano, divisées en quatre cahiers*« (ibid.). Sinfonien, Quartette, Quintette, Trio's und drei Opern, von welchen eine an der *Opéra comique* aufgeführt ist, sind Manuscript.

Silvani, Giuseppo Antonio, Componist der Schule von Bologna, lebte im Anfang des 18. Jahrhunderts und war 1720 Kapellmeister an der Stephanskirche in Bologna. Seine bekannten Werke sind: »*Litanie concertate a 4 voci con violini e senza*«, op. 1 (Bologna, Marino Silvani). »*Inni sacri per tutto l'anno, a voce sola, con violini*« op. 2 (ibid. 1702). »*Sacri Responsori della settimana santa a 4 voci*«, op. 3 (ibid. 1704). »*Inni sacri per tutto l'anno a 4 voci*«, op. 4 (ibid. 1705). »*Tre Misse solenne a 4 voci con organo*«, op. 5 (ibid. 1705). »*Stabat Mater, Benedictus, Miserere, le tre Alleluya con il tratto del Sabbato santo a otto voci*«, op. 6 (Bologna, 1706). »*Messe a quattro voce con organo*«, op. 7 (ibid. 1709). »*Motetti a otto voci pieni, con il Responsorio di Santo Antonio*«, op. 8 (Bologna, durch Silvani's Erben). »*Motetti con le quattro Antifone della B. V. a voce sola*«, op. 9. »*Motetti a 2 e 3 voci con violini e senza*«, op. 10 (ibid. 1716). »*Sacri Lamentationi della settimana santa a voce sola*«, op. 13 (Bologna beim Autor, 1720). »*Secondo libro delle litanie della Beata Virgine a 4 voci concertati, con violini e ripieni*«, op. 14 (ibid. 1725). »*Cantate morali e spirituali 1, 2, 3 voci*« (ibid. 1727). Im Manuscript hinterliess S. vier vierstimmige Messen mit Orgel, drei grosse vierstimmige Messen mit Orchester.

Silvestari, Florimond, geboren zu Cremona im Anfang des 17. Jahrhunderts, gab heraus: »*Cantiones sacrae 2, 3 e 4 vocum*« (Venetiis, apud Vicentinu 1649, in 4°).

Simikon oder Semicum, eins der grössten Saiteninstrumente der alten Griechen, von dem man weiter nichts bestimmtes weiss, als dass es 35 Saiten hatte, die bald mit dem Plectrum, bald mit den Fingern gespielt wurden. Seinen Namen soll es nach seinem Erfinder haben, dem griechischen Musiker Simos, der bald nach Homers Zeit lebte, gleichwohl war es in viel späterer Zeit in Gebrauch. Ob es Harfen- oder Hackbretform hatte, ist nicht festgestellt. Wahrscheinlich ist aber das letztere, dass es nämlich ein hackbretartiges Instrument und also dem Psalterion und der Magadis ähnlich war. B.

Simili (ital.) = auf ähnliche Weise fortzufahren wie vorher. Man bedient sich dieses Ausdrucks als Abkürzung in der Notenschrift. Soll beispielsweise ein Gang in Octaven ausgeführt werden, so braucht man die Octave nur bei der ersten Figur (wohl auch nur beim ersten Ton) beizufügen, unter die übrigen Figuren und Töne aber setzt man die Worte *simili*:



Nach dieser Bezeichnung soll nicht nur auf dem ersten Ton bei a) und bei der ersten Figur bei b) die Octave mitgenommen werden, sondern durchweg.

Simon, C. A., Lehrer und Musikverleger zu Posen anfangs des 19. Jahrhunderts, gab heraus: »*Nanka grania na Organach*« (Posen, Simon), dasselbe Buch in deutscher Sprache: »Anweisung zum Generalbass« (ebend.).

Simon, Christian, geboren am 3. April 1819 in Schernberg bei Sondershausen, ein ausgezeichneter Contrabassist, Schüler von A. Müller in Darmstadt (1844) machte erfolgreiche Kunstreisen und starb als Kammervirtuos in Sondershausen am 29. Mai 1872.

Simon, Johann Caspar, Organist, Musikdirektor und Cantor zu Nördlingen um die Mitte des 18. Jahrhunderts. Ungefähr 1750 erschien von ihm zu Augsburg: »Leichte Präludien und Fugen auf die Orgel oder das Clavier durch die sieben Durtöne«, erster Theil; derselben zweiter Theil durch die Molltöne. »Gemüthsvergnügende musikalische Nebenstunden in Galantriestücken aufs Clavier«, erster Theil; derselben zweiter Theil. »Musikalisches A B C in kleinen Fugetten für die Orgel, nebst einigen Versetten« (1754, in 4°). »Erster Versuch einiger variirten und fugirten Choräle«.

Simon, Louis Victor, geboren zu Metz gegen die Mitte des 18. Jahrhunderts, lebte zu Paris, wo er 1790 einen »*Chanson il pleut, il pleut bergère*« (von F. Eglantine) veröffentlichte, der lange Zeit in Paris populär blieb. S. wurde erster Violinist später (1796) Verwalter des Theaters Montansier, welche Stellung er bis zur Schliessung des Theaters (1807) beibehielt. 1797 wurde daselbst seine komische Oper »*La double Récompense*«, zu der er die Musik und das Libretto verfertigt, gegeben. Es erschien ferner von ihm: »*Recueil d'airs et chansons, avec accompagnement de clavecin*« (Paris, 1789). »*Six duos pour deux violons*«, op. 2 (Paris, 1796).

Simonelli, Mattias, Sänger der päpstlichen Kapelle, geboren zu Rom gegen die Mitte des 17. Jahrhunderts, wurde als Mitglied am 15. Decbr. 1662 in die päpstliche Kapelle aufgenommen, später wurde er Kapellmeister an verschiedenen Kirchen in Rom. Durch vielfache Beschäftigung mit den Werken Palestrinas hatte er sich dessen Stil so weit angeeignet, dass man ihn in Italien den Palestrina des 17. Jahrhunderts zu nennen pflegte. Seine Lehrer, ausser seinem grossen Vorbilde, das er sich gewählt, waren Gregor Allegri und Horace Benevoli. Zu seinen Schülern gehört Corelli. Seine Compositionen blieben zwar Manuscript, werden aber zum Theil in der päpstlichen Kapelle noch ausgeführt, z. B.: »*Cantemus Domino glorioso enim magnificatus etc.*«, sechsstimmig, für den vierten Fastensonntag. Abbé Santini in Rom besass vier- und sechsstimmige Motetten von Simonelli, ein *Victimae paschali*, vierstimmig, ein *Stabat*

mater, fünfstimmig, mit zwei Violinen und Orgel. Simonelli's Portrait, im Stahlstich, befindet sich in einem Buche von Adami von Liolsena, betitelt: »*Osservazioni per ben regolare il coro della capella pontificia*«, S. 208.

Simonet, François, ausgezeichneter Horn- und Fagottbläser, war 1793 erster Hornist am *Théâtre français*. Er veröffentlichte: »*Six duos pour deux basson*«, op. 1 (Paris, 1791). »*Six duos pour cor et clarinette*« (ibid.). »*Trois trios pour cor clarinette et basson*« (ibid.). »*Suite de morceaux du Jockey pour deux flûtes, deux clarinettes, deux cors et deux bassons*« (ibid.). »*Six trios pour trois cors*«, op. 10 (Paris Imbault).

Simonetto, Leonardo, Sänger der Kapelle der Markus-Kirche zu Venedig, lebte im Anfang des 17. Jahrhunderts. Einige seiner Kirchencompositionen befinden sich am Ende einer Sammlung von Alessandro Grandi »*Celesti fiori etc.*« (Venedig, 1619, in 4°), seine Motetten erschienen gesammelt unter dem Titel: »*Ghirlanda sacra di motetti*« (Venedig, 1613, in 4°).

Simonides, *Σιμωνιδης* von Keos, griechischer Lyriker, geboren in dem Oertchen Julis, Ol. 55, 2, also 559 v. Chr. und gest. im 90. Lebensjahre, Ol. 77, 2, also 469 v. Chr. zu Syrakus. Früh schon verliess er seine Heimath und lebte an verschiedenen Orten Griechenlands. Hipparchos, der Sohn des Peisistratos zog ihn nach Athen, wo er mit den Dichtern Anakreon und Lasos bekannt wurde. Nach dem Tode des Hipparch ging er nach Thessalien. Nach der Schlacht bei Marathon finden wir ihn wieder in Athen, wo er durch seine Elegie auf die bei Marathon Gefallenen in einem Wettkampf der berühmtesten Dichter Griechenlands, unter denen sich auch Aeschylos befand, den Preis errang. Die letzten zehn Jahre seines Lebens verbrachte er in Syrakus. Er war einer der grössten und vielseitigsten Lyriker und wohl der fruchtbarste Dichter Griechenlands. Seit jener Elegie auf die Gefallenen bei Marathon betrachtet man ihn als den eigentlichen Schöpfer der trauernden Elegie. Daneben wird auch ihm die Erfindung der achtsaitigen Lyra zugeschrieben.

Simonini, s. Pollet Marie Nicole.

Simonoff (...), Professor zu Kazan, Mitglied der Wissenschaften zu Petersburg, verfasste ein mathematisches Werk, welches die Theorie der Musik angeht: »*Mémoire sur les séries des nombres aux puissances harmoniques*« (Kazan, 1832, in 4°, 32 S.).

Simons-Candeille, Amélie Julie, später Mdm. Perié, geboren zu Paris am 31. Juli 1767, war die Tochter des Operncomponisten Pière Joseph Candeille, der sie in der Musik ausbildete. Dreizehn Jahr alt liess sie sich im *Concert spirituel* als Pianistin, Harfenistin, Sängerin und Componistin in einer Cantate und einem Concerte hören. Der Beifall, der ihr gespendet wurde, bestimmte die Eltern, sie für die Bühne vorzubereiten. Im April 1782 betrat sie dieselbe zum ersten Mal als Iphigenie (in »Aulis« von Gluck). Jedoch verliess sie mitten in ihren Erfolgen zwei Jahre später die Opernbühne. Als Familienverhältnisse sie nöthigten aufs neue die Bretter zu betreten, erschien sie 1785 im *Théâtre français* als Schauspielerin in tragischen Rollen, hatte aber hier weniger Glück; nichtsdestoweniger erhielt sie, durch Protektion des Grafen de Breteuil, die Viertelseinnahme des Theaters. In einer von ihr verfassten Comödie »*La belle fermière*«, in der sie die Hauptrolle spielte, sang sie zwei Arien und ein Vaudeville ihrer Composition (Paris bei Leduc), sich abwechselnd auf dem Clavier oder der Harfe begleitend. In einem anderen Stück von ihr »*Batilde*«, hatte sie sich Gelegenheit gegeben, ein Duo für Clavier und Violine (mit Baptiste ainé) auszuführen. 1796 verliess sie das Theater und Paris und besuchte Concerte gebend Holland und Belgien. In Brüssel lernte sie den Herrn Simon kennen, der sie 1798 heiratete. Seine Wohlhabenheit verschwand zu eben dieser Zeit durch ein Fallissement, worauf Mad. Simon zu ihrem Vater, der seine Stellung beim Theater verloren hatte, nach Paris zurückkehrte und sie ernährte diesen und sich zehn Jahre lang durch Musikstunden. Im Angedenken früherer Triumphe näherte sie sich noch einmal dem Theater und zwar mit

einer komischen Oper »*Ida ou l'Orpheline de Berlin*«, zu der sie Text und Musik verfasst hatte. Hiermit reussirte sie aber nicht. In London, wohin sie während der hundert Tage ging, concertirte sie in Gemeinschaft mit Viotti, Cramer und Lafont. Ludwig XVIII. gestand ihr eine Pension aus der Civilliste von 2000 Frcs. zu, als sie nach Paris zurückkehrte. Ein Jahr nach dem Tode ihres Mannes Simon heiratete sie 1822 den Maler Périé. Sie starb am 4. Febr. 1834 zu Paris in einem Krankenhause, bald nach dem Tode ihres zweiten Gatten. In Paris bei Leduc, Nadermann, Cousineau, Mm. Joly, Picini und Momigny sind ihre Sonaten, Trios, Fantasien, Romanzen u. s. w. erschienen.

Simplice, einfach, s. *semplice.*

Simplificationssystem, s. Geschichte der Orgel.

Simpson, Christopher, englischer Musiker und als einer der geschicktesten Viola-da-Gamba-Spieler berühmt, ist im ersten Decennium des 17. Jahrhunderts geboren. Er gehörte zu den Anhängern Karl I., stand vielleicht sogar in dessen Dienst, denn in der Vorrede der zweiten Ausgabe seines Buches über die Viola beklagt er die unglückliche Lage, in die die Carnevalsgewaltherrschaft ihn und andere Musiker versetzt. Sir Robert Bolles, ein vornehmer Royalist, gewährte ihm in dieser Zeit in seinem Hause Asyl und vertraute ihm die musikalische Ausbildung seines Sohnes an. (Dieser, John Bolles, wurde ebenfalls einer der ausgezeichnetsten Virtuosen auf der Viola da Gamba; er starb in Rom 1676, wo er im Pantheon beigesetzt wurde.) Für diesen Schüler schrieb S. eine Anleitung zum Viola-da-Gamba-Spiel, speciell über die damals beliebte Art, Themen auszuschmücken durch Passagen und Verzierungen *(divisions).* Das Buch heisst: »*The Division-Violinist, or an Introduction to the playing upon a ground. Divided in two parts, the first, directing the hand, with other preparative instructions; the second laying open the manner and method of playing or composing division to a ground*« (London, John Playford, 1659, in Fol., 67 S.). Eine zweite Auflage von William Murth mit beigefügter lateinischer Uebersetzung erschien in London 1667, ein Band in Fol., mit dem Bildniss Simpson's. 1665 gab dieser ferner heraus: »*A Compendium, or Introduction to practical music*« (London, John Playford, 1665, kl. in 8°). Dasselbe wurde neu aufgelegt 1670, 1678, 1706, 1713, 1721 und eine achte Auflage erschien 1732 in 8° (London, Pearson), bei welcher die alten Schlüssel in moderne umgewandelt wurden. Die Compositionslehre von Dr. Campion erschien mit Anmerkungen von C. Simpson unter dem Titel: »*Art of discant, or composing music in parts by Dr. Thom. Campion, with annotations thereon by Mr. Christopher Simpson*« (London, 1655, in 8°), aufgenommen von Playford im »*Introduction aux principes de la musique*«. Das Bild Simpson's befindet sich auch bei den ersten Ausgaben des »*Compendium*«. Nach der Wiederherstellung des Königthums genoss er vom Hofe einige Vortheile; er starb in London zwischen 1667—1670.

Simpson, Thomas, Musiker englischer Abkunft, stand als Violinist im Dienst des Prinzen von Holstein-Schaumburg gegen 1615. Er veröffentlichte in Deutschland: »Opusculum neuer Pavanen, Galliarden, Couranten und Volten u. s. w.« (Frankfurt, 1610, in 4°). »Tafel-Consort (Concert), allerhand lustige Lieder von vier Instrumenten und Generalbass« (Hamburg, 1621, in 4°); enthält auch Compositionen von Grabbe, Philippi, Dowland, Töpfer, Bleyer, Webster, Kroschen, Alex. Chezam, Robert und Eduard Johnson, Jos. Scherley. »Pavanen, Volten und Galliarden« (Frankfurt, 1611).

Sine al fine, oder *sine al* ⌢ heisst: Bis zum Ende oder bis zum Halt. (S.: *Da Capo.*)

Sine Keman, eine, in der Türkei gebräuchliche *Viola d'amour.*

Sinfonie, *Symphonia,* s.: Symphonie.

Sinfonia concertata *(concertante),* eine Sinfonie mit einzelnen concertirenden Instrumenten. Aus dem Tutti des gesammten Orchesters heben sich ein- eine

Instrumente ab, welche den sinfonischen Gedanken in mehr virtuoser Weise ausführen und so der Form eine reicher belebte Ausstattung verleihen.

Sinfonia a programma, *pittorica, Sinfonies à programmes,* s. Symphonie, Programmmusik, Tongemälde.

Singakademie, ein Gesangverein, der sich mit der Pflege des höhern Chorgesanges für gemischte Stimmen beschäftigt. Der von Fasch in Berlin gegründete derartige Gesangverein war wohl der erste, welcher diesen Namen annahm. Nach Fasch's eigenen Aufzeichnungen wurde »im Sommer 1790 mit der Singübung der Anfang gemacht im Gartenhause des Herrn Geh.-Rath Milow«; Die ersten Mitglieder waren im Diskant: Dem. Dietrich, Mad. Bachmann, Dem. Schmalz und M. Preuss; im Alt: Dem. Pappritz, Mad. Messner, Dem. Nobiling und Frau Justizräthin Meyer; im Tenor: Herr Sneyders; im Bass: Herr Johannes und Hofrath Zenker. Bald wuchs die Zahl der Mitglieder dieser Uebungen so, dass ein grösseres Lokal gewählt werden musste, das die Wittwe des General-Chirurgen Voitus gewährte, bei der die Uebungen von 1791—92 stattfanden, bis die Gesellschaft die Erlaubniss erhielt, einen Saal im königl. Akademiegebäude zu ihren Versammlungen zu benutzen, und seitdem nahm sie den Namen »Akademie« an. Nach ihrem Muster entstanden bald ähnliche Vereine in fast allen grossen Städten Deutschlands und sie haben bis auf den heutigen Tag ausserordentlich segensreich für die Entwickelung der Kunst unserer Zeit gewirkt, indem sie den Sinn für die grössten Schöpfungen auf dem Gebiete der Vocalmusik aller Jahrhunderte erweckten und stets rege zu erhalten wussten.

Singbühne (hebr.: *Douchan*) hiess der, den Leviten angewiesene Platz im Tempel, den sie während des Gottesdienstes bei Verrichtung ihres Dienstes einnahmen. Diese Bühne war der Bundeslade gegenüber angebracht; aus fünf amphitheatralisch zusammengefügten Stufen bestehend, erhob sie sich gegen vier Fuss über den Vorhof, in welchem sich das Volk versammelte und war von diesem durch eine kleine Mauer getrennt.

Singel-Korthol ist der englische Name für Dolcian (s. d.) oder der kleine Quartfagott, dessen Tonumfang von G bis f^1 reichte. *Single* (einfach) hiess dies alte Rohrblasinstrument im Gegensatz zu dem Doppel-Korthol, womit der Engländer den etwas grössern, gewöhnlichen Chorist-Fagott (von C—g^1) bezeichnet.

Singkugel ist dasselbe Instrument, wie das Brummeisen (s. d. Art.) oder die Maultrommel (s. d.), in Frankreich *Guimbarde,* in Italien *Spassa penziero* genannt.

Singmanieren (ital.: *Fioretti,* franz.: *Broderies*) heissen die beim Gesange üblichen Verzierungen, mit denen eine einfache Cantilene ausgeschmückt wird. (S.: Verzierungen.)

Singe-Tänze nennt man die vom Gesang begleiteten Tänze. Zu wissen ist: dass aller Tanz ursprünglich vom Gesang, also von Tanzliedern, begleitet war, bevor die reine Instrumentalmusik die Regulirung der Tanzschritte übernahm. In unsern europäischen Tanzsälen kennen wir seit langem schon blos letzteres. Nur die Volkstänze mancher Nationen haben noch ihre Tanzreime und Tanzliedchen bis heute bewahrt. Dieses gilt namentlich von spanischen Nationaltänzen, z. B. vom Bolero, Fandango, Seguidilla, Jota, Tirana, Polo etc. sowie von südfranzösischen und italienischen Volkstänzen. Im Alterthum haben wir uns alle Tänze der Culturvölker, z. B. der alten Aegypter, der Hebräer, Griechen etc. als mit Gesang verbunden gewesene zu denken. Zum Gesang trat auch Instrumentalbegleitung wohl hinzu, aber reine Instrumental-Tanzmusik gab es nicht. — Auch in Deutschland war der Tanz mit Tanzliedern bis ins 17. Jahrhundert hinein begleitet und löste seitdem sich mehr und mehr von der Wortpoesie, sodass wir in deutschen Landen nur die sogenannten Schnadahüpfln (s. d.) als die einzigen und zwar nicht sehr erbaulichen, traurigen Ueberreste der uralten Tanzmanier nennen können. Im Lande der Czechen und überhaupt bei den Slaven wird noch viel zum Tanze gesungen. — Ein-

gehenderes kann nur eine Geschichte der Volkstänze und der Volkspoesie aller Völker, deren die Literatur noch entbehrt, dem Freunde des Volksthümlichen und der Sittengeschichte darbieten.

Singelée, Jean Baptiste, Violinist, geboren am 25. Septbr. 1812 zu Brüssel, war Schüler des Conservatoriums daselbst. Mit einer von ihm ausgebildeten jungen Violinistin unternahm er Reisen durch Nord- und Südfrankreich. Er war Soloviolinist, auch Orchesterdirektor in Paris, Marseille und Brüssel. Seine Compositionen, die hohen Kunstansprüchen nicht genügen, bestehen in zwei Violinconcerten und einer Anzahl Fantasien über Opernthemas bis op. 25. S. starb 1867.

Singer, Edmund, am 14. Octbr. 1831 in Totis (Ungarn) geboren, erhielt bereits im sechsten Jahre den ersten Unterricht im Violinspiel von dem Violinisten Ellinger und kam dann zu Professor Ridley Kohne, einem Schüler des Professors Böhm, unter dessen Leitung er schon als neunjähriger Knabe mit dem ersten Concert von Bériot öffentlich auftrat. Mit elf Jahren machte er in Begleitung seines Lehrers eine Kunstreise durch Ungarn und Siebenbürgen, die so erfolgreich war, dass er vom Hermanstädter und Klausenburger Conservatorium zum Ehrenmitglied ernannt wurde. Im zwölften Jahre kam er nach Wien ins Conservatorium und zwar zu Professor Böhm, dem Lehrer von Ernst, Joachim und Hauser. Nach einem Jahre wurde er, der bereits die Etuden von Paganini mit technischer Vollendung spielte, von seinem Lehrer als fertig entlassen. S. ging auf längere Zeit nach Paris, trat hier mit grossem Erfolg öffentlich auf und kehrte dann nach Pest zurück, wo er mit 15 Jahren die Stelle als Solospieler am grossen deutschen Theater annahm und während zwei Jahren bekleidete, nachdem er ein Jahr nach Antritt derselben auch Orchesterdirektor geworden war. Im Jahre 1851 machte er seine erste Kunstreise nach Dresden, wurde durch Lipinsky am dortigen Hoftheater eingeführt und begab sich dann nach Weimar, wo er unter der Aegide von Liszt daselbst am Hoftheater concertirte. Einen sensationellen Erfolg und zwar einen, wie er seit Jahren nicht erlebt worden war, errang er sich kurz darauf im Gewandhaus zu Leipzig unter der Leitung von Rietz, der den jungen Geiger am Schlusse seines Concertes vor dem ganzen Publikum begeistert in die Arme schloss. Dieser Abend stempelte ihn mit einem Schlag zu einem der ersten Geiger seiner Zeit. Drei Jahre hindurch blieb S. auf Kunstreisen und wurde dann durch Vermittlung von Liszt vom Grossherzog von Weimar als Concertmeister und Kammervirtuos an Joachim's und Laub's Stelle nach Weimar berufen. Hier verblieb er bis zum Jahre 1861 und folgte dann in gleicher Eigenschaft einem Ruf nach Stuttgart, wo er noch jetzt, vom König zum Professor ernannt, lebt und wirkt. S. hat in Deutschland, Dänemark, Frankreich, Holland, Italien, Oesterreich und Ungarn concertirt und überall mit ausserordentlichem Erfolg. Sein Spiel zeichnet sich hauptsächlich durch einen schönen, edlen, gesangreichen Ton und glockenhelle Reinheit aus. Seine Technik ist geradezu staunenswerth, sein Vortrag durchgeistigt und, was hauptsächlich auf den Zuhörer so wohlthuend wirkt, ist, dass sein Spiel frei von jeder Effekthascherei ist. S. hat viele Violincompositionen veröffentlicht, darunter Bearbeitungen Field'scher Nocturnen, ferner Duo's in Gemeinschaft mit H. v. Bülow u. s. w. Grosse Verdienste hat er sich in Stuttgart namentlich um die Pflege der Kammermusik erworben. Und worin S. jedenfalls, wenn nicht einzig, so doch unübertrefflich dasteht, ist in seiner Eigenschaft als Lehrer, wovon er seit einer Reihe von Jahren glänzendes Zeugniss abgelegt hat.

Singer, Johann, Magister zu Nürnberg in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, bekannt durch eine Arbeit: »Ein Kurzer Auszug der Musik, den jungen, die singen und auf den Instrumenten lernen wollen, gantz nützlich« (Nürnberg, Friedrich Prissens, 1531, in 8°).

Singer, Otto, geboren am 26. Juli 1833 in Sora bei Meissen, besuchte von 1845—1851 die Kreuzschule in Dresden und ging dann nach Leipzig,

um im dortigen Conservatorium sich ganz der Musik zu widmen. Nachdem er auch noch den Unterricht Liszt's genossen hatte, wurde er Musikdirektor der Meinhardt'schen Opernschule und nahm dann seinen Wohnsitz seit 1860 in Dresden, wo er Unterricht ertheilte und von wo aus er auch erfolgreiche Concertreisen unternahm. 1867 ging er nach New-York und erwarb sich hier als Pianist wie als Lehrer bald Ruf und eine geachtete Stellung. Von seinen Compositionen sind zwei Sonaten und ein Pianoforte-Concert mit Orchester zu erwähnen, das er selbst in Leipzig, Dresden, New-York u. a. O. mit bedeutendem Erfolg öffentlich spielte.

Singer, P. Petrus, Franziskanermönch des Klosters zu Salzburg, erfand 1839 eine mechanische Orgel, die er »*Pansymphonicon*« nannte. Ein Instrument gleicher Art befand sich 1862 auf der internationalen Ausstellung zu London. In München erschien von Singer das Buch: »Metaphysische Blicke in die Tonwelt, nebst einem dadurch veranlassten neuen System der Tonwissenschaft« (München, 1847).

Singspiel bezeichnet dem Wortlaut nach ein Schauspiel mit Gesang und in frühern Jahrhunderten wurde auch der Ausdruck Singespiel, Sangesspiel, Sing-Spiel in diesem Sinne als Spiel mit Gesang gebraucht. Die ältesten geistlichen lateinischen Schauspiele entwickelten sich aus dem christlichen Cultus heraus und so ist es natürlich, dass sie meist durchweg gesungen wurden, wie die Passion nach den Choralweisen des gregorianischen Kirchengesanges. Auch die deutschen Passionen wurden noch meist durchweg gesungen; erst als ausserhalb der Kirche ein deutsches geistliches Schauspiel sich entwickelte, gewann der gesprochene Dialog die Oberhand und Gesangsätze traten nur in vereinzelten Situationen an Stellen desselben ein; so wurden diese geistlichen Schauspiele zu Singspielen im eigentlichen Sinne des Worts. Daneben waren auch die alten Volksspiele nicht erstorben und unter dem Einfluss jener geistlichen Schauspiele entwickelten auch sie sich zuerst in den Schäferspielen im 13. Jahrhundert zu Sing- oder Liederspielen, zu weltlichen Schauspielen, die im 16. Jahrhundert bereits sich einer gleichen Beliebtheit und Verbreitung erfreuten, wie die geistlichen. Anfangs hatte der Gesang bei ihnen weniger Antheil, weil das Volk noch weniger gesangeskundig war wie die Geistlichen; allein mit der wachsenden Vorliebe für Musik und der Uebung des mehrstimmigen Gesanges wuchs auch ihre Verwendung im weltlichen Schauspiel. Die Vorstellung wurde mit Gesang eingeleitet und geschlossen und der recitirende Dialog häufig durch eingestreute Lieder unterbrochen. Mit der selbständigern Entwickelung der Instrumentalmusik im 17. Jahrhundert findet auch diese Verwendung im Schauspiel; sie eröffnet und schliesst das Spiel und unterbricht auch wohl auf Augenblicke die Handlung. Derartig sind z. B. die Singecomödien, welche Herzog Heinrich Julius von Braunschweig und Lüneburg, einer der ersten deutschen Fürsten, welche stehende Comödiantentruppen unterhielten, selber dichtete und aufführen liess. Auch die Schulcomödien, welche im 15. Jahrhundert schon in Flor kamen, waren meist Singecomödien und sie blieben es bis ins 17. Jahrhundert hinein. Die Musik stand indess bei allen in einem sehr losen Zusammenhange mit der eigentlichen Comödie. Sie diente dem Ganzen mehr nur als Schmuck und beliebtes Reiz- und Zugmittel und hatte meist auch sehr geringe Beziehung zur eigentlichen Handlung.

Dies Verhältniss änderte sich, als seit Anfang des 17. Jahrhunderts die »Oper« als solche ihre selbständige Entwickelung begann und sich auch formell vom Singspiel schied. Jetzt gewann dies geschlossenere Form, der Antheil den Musik und Gesang dabei gewinnen, wird fester bestimmt und beide treten in nähere Beziehung zur Handlung. In den ältesten Singcomödien war ja die Wahl der einzuflechtenden Lieder meist dem Gutdünken der Ausführenden überlassen. Man beschränkte sich dabei auf einen kleinen Kreis immer wiederkehrender Lieder, der nur sehr allmälig sich erweiterte. Erst später dichteten

einzelne Dramatiker wie Paul Rebhuhn oder Jacob Ayrer die eingeschobenen Lieder selber und nahmen darin direkt Bezug auf die Handlung. Dadurch gewinnen diese Gesänge an sich schon höhere dramatische Bedeutung. Mittlerweile waren seit dem Anfange des 17. Jahrhunderts die Bestrebungen der italienischen Kunstfreunde, eine neue Form der Singcomödie zu erfinden, von Erfolg gekrönt worden. Während in diesen Singspielen Musik und Gesang Anfangs nur als Schmuck, später erst zur nachhaltigern Verstärkung einer bereits gewonnenen Stimmung verwendet wurden, gingen jene Bestrebungen der italienischen Alterthumsforscher darauf hinaus, mit Hülfe der Musik und des Gesanges in der sogenannten »Oper« die alte gesungene Tragödie wieder herzustellen. Damit ist aber zugleich der principielle Unterschied zwischen beiden Gattungen, der Oper und des Singspiels, festgestellt nach dem Antheil, den die Musik an der Lösung der dramatischen Aufgabe nimmt: die Oper macht sie zum Hauptfaktor der Darstellung, während sie im Singspiel mehr als ein, wenn auch mächtiges, doch mehr untergeordnetes Hülfsmittel derselben gilt. In den ersten Jahrhunderten der Entwickelung beider Formen war man sich dieses Unterschiedes noch wenig bewusst geworden, daher die schwankende Anwendung beider Bezeichnungen zu jener Zeit, die nicht selten mit Singspiel bezeichnet, was den Anforderungen der Oper vollständig entspricht und umgekehrt. Thatsächlich aber sind beide Formen schon in jener Zeit bedeutsam geschieden. Selbst die komische Oper, die auch in Deutschland rasch Eingang fand und die man häufig mit Singspiel bezeichnete, gestand der Musik ungleich höhern Antheil zu, als das Singspiel, das in Deutschland auch zur Blüthezeit der italienischen Oper nicht ganz vernachlässigt wurde. Bei den Schulcomödien, die noch Ende des 17. Jahrhunderts fleissig gepflegt wurden, hatte das Singspiel eine eigenthümliche Anwendung gefunden. Die eigentlichen Schulcomödien waren in lateinischer Sprache abgefasst und ursprünglich meist ohne Gesang. Um nun aber auch den der Sprache unkundigen Zuhörern etwas zu bieten, wurden diese Comödien mit in deutscher Sprache abgefassten Zwischenspielen versehen, die auf die Handlung Bezug nahmen, aber gewissermaassen ein Singspiel für sich bildeten.

Diese »Deutschen Interscenia oder Aufzüge, die mit den lateinischen Orationibus, welche die Studenten des Gymnasii stadlich gestellet« verwendbar waren, mussten natürlich einflussreich auf die Entwickelung des deutschen Singspiels werden, indem sie der Musik schon einen ungleich grössern Antheil gewährten, als dies selbst. Während die in lateinischer Sprache abgefasste »Tragödia« nur recitirt, nicht gesungen wurde, war dies deutsche Zwischenspiel meist durchweg für Gesang und Musik geschrieben. An Stelle des sonst üblichen Prologus trat meist eine Art scenischen Vorspiels, der Feier des Tages gewidmet, der durch die ganze Darstellung ausgezeichnet werden sollte. Diesem folgte dann der erste Akt der Tragödie und daran (»damit der Auffzug zu dem andern gehörig desto besser gerichtet«) schloss sich ebenso wie an die folgenden Akte immer eine Scene in deutscher Sprache, welche die, der deutschen Geschichte und dem deutschen Gemüth ferner liegenden Stoffe der Tragödie zu vermitteln suchten. Diese deutsche Interscenia waren demnach leicht von dem ganzen *Actus Oratoribus* abzulösen und ergaben vereinigt schon eine Art deutsches Singspiel für sich, in welchem Musik und Gesang wieder wirksamer eingeführt waren, als in den bisher aufgeführten. Es lag zu nahe, diesen erweiterten Antheil der Musik an der Darstellung auch dem ältern Singspiel zu vermitteln und schon 1644 brachte der vierte Theil der Gesprächspiele (so bey Teutschliebenden Gesellschaften an- und auszuführen. Gefertigt durch meine Mitgenossen der hochlöblichen fruchtbringenden Gesellschaft, gedruckt und verlegt bey Wolffgang Endtern) ein deutsches Singspiel »Das geistlich Waldgedicht« (oder Freudenspiel, genannt Selewig. Gesangsweis auf Italiänische Art gesetzt durch Johann Gottlieb Staden). Das Werk ist ausführlich beschrieben in Reissmann: »Allgemeine Musikgeschichte«, Bd. II p. 159, und dort sind auch die

hauptsächlichsten Musikstücke mitgetheilt (No. 26, 27, 28, 29, 30 der Notenbeilagen). In dem erläuternden Text der Gesprächspiele wird der Name: »Spielsang« an Stelle des »Singspiel« vorgeschlagen, indess vermochte er sich nicht einzubürgern; der letztere Name behielt die Oberhand und er wurde ziemlich unterschiedlos auch der deutschen Oper während des ersten Jahrhunderts ihrer Entwickelung beigelegt. Durch die herumziehenden Schauspielertruppen wurden diese Sang- oder Singspiele sehr beliebt und weiter verbreitet und die namhaftesten Dichter des 17. Jahrhunderts, Martin Opitz von Boberfeld, Andreas Gryphius und Caspar von Lohenstein wandten sich ihm zu und neben Heinrich Schütz schrieben mehr oder weniger begabte Musiker, der talentvolle J. P. Krieger, der berühmte Theorbist Ph. Stolle u. a. die Musik zu den einzelnen Singspielen. Doch erst mit der Gründung der stehenden Bühnen gelangte die ganze Entwickelung in sichere Gleise, zugleich aber wurde das eigentliche Singspiel von der, in ausserordentlichem Luxus der scenischen, decorativen, wie der musikalischen Ausstattung sich entwickelnden Oper in den Hintergrund gedrängt.

Namentlich an den deutschen Höfen fand diese Luxus-Oper bald eifrigste Pflege. 1651 wurde ihr zumeist das Opernhaus in Wien gebaut; 1667 das in Dresden; in demselben Jahre wurde der Bau des grossen Theaters in Nürnberg begonnen und bald folgten auch die grössern und kleinern Residenzen und Handelsstädte diesem Beispiel und bauten der italienischen Oper verschwenderisch ausgestattete Theatergebäude. Nur in Hamburg fand das deutsche Singspiel durch die 1678 gegründete Schaubühne noch andauernde Pflege. Am 2. Januar 1678 wurde diese mit dem biblischen Singspiel: »Der erschaffene, gefallene und aufgerichtete Mensch oder Adam und Eva« eröffnet, zu dem der kaiserl. gekrönte Poet Richter den Text, Kapellmeister Joh. Theile die Musik geschrieben hatte. Bis zum Jahre 1689 wurden nur deutsche Singspiele hier gegeben, zu denen der Bürgermeister Lucas von Bostel, der Prediger zu St. Catharina, Heinrich Elmenhorst, der Advokat Chr. H. Postel, der Licentiat Feind, Hunold, von Th. König, Bressand u. A. die Texte gedichtet und die von Strunck, den Hamburger Aerzten Frank und Förtsch componirt waren. Seitdem gewann die französische Oper Eingang auf der Hamburger Bühne und mit dem Kapellmeister Johann Sigismund Kusser, der 1693 die Operndirektion in Hamburg übernahm, wurde auch der Stil derselben einflussreich auf die Weiterentwickelung der dramatischen Musik. Die Entwickelung der deutschen Oper begann und fand ihren noch entschiedeneren Förderer in dem Nachfolger Kussers, in Reinhard Keiser. Das deutsche Singspiel trat damit auch hier bedeutend in den Hintergrund, mehr noch als die kaum aufgeblühte deutsche Oper, die selbst wieder bald darauf verkümmerte und verwilderte. An den Höfen hatte die italienische Oper vollständig die Herrschaft gewonnen, selbst an den kleinsten. Erst 1743 versuchte es die Döbbelin'sche Gesellschaft in Berlin wieder mit einer Art deutschem Liederspiel: »Der Teufel ist los«, von H. v. Bock aus dem Englischen übersetzt, allein ohne Glück. 1747 kam dann ein Singspiel: »Doris« von Schürer zur Aufführung mit besserm Erfolge und 1749 erschien »Thusnelde«, ein Singspiel in vier Akten von J. A. Scheibe. So wuchs allmälig das Interesse wieder für diese Gattung, und der Schauspieldirektor Koch, der mit seiner Schauspielergesellschaft abwechselnd in Leipzig, Weimar und Berlin spielte, wandte sich mit Eifer und Geschick der Pflege des Singspiels zu. Er hatte den begabten Componisten Standfuss, Balletgeiger bei seiner Truppe, bewogen, das erwähnte, in Berlin durchgefallene Singspiel: »Der Teufel ist los« neu zu componiren und so kam es am 8. Octbr. 1752 in Leipzig zur Aufführung und fand Beifall. Da einige weitere Versuche weniger glückten, so wandte sich Koch an den in Leipzig lebenden Dichter Chr. Fr. Weisse (1726 — 1804), der dies alte englische Stück abermals neu bearbeitete. J. A. Hiller schrieb dazu eine neue Musik und unter dem Titel: »Die verwan-

delten Weiber« oder »Der Teufel ist los« ging das Stück 1764 wieder neu in Scene und zwar mit dem durchschlagendsten Erfolg. Damit aber war zugleich wieder die ganze Gattung auf der Bühne heimisch geworden. Hiller componirte noch eine Reihe der von Weisse gedichteten Singspiele, wie: »Der lustige Schuster« (1765), »Lottchen am Hofe« (1767), »Die Liebe auf dem Lande« (1767), »Die Jagd« (1771), »Der Dorfbalbierer« (1772), »Der Aerndtekranz« (1772) und bald wandten sich auch andere Dichter und Componisten der neuen Gattung zu: Kapellmeister E. W. Wolf in Weimar, Ch. G. Neefe, J. Fr. Reichardt, C. D. Stegemann, A. Schweitzer, Benda, J. André, Dittersdorf, Schenk, und eine Reihe anderer folgten mit mehr oder weniger Glück und Geschick und bauten somit eine neue Gattung an, die sich wesentlich von der Oper unterschied, die man zur nähern Bezeichnung dieses Unterschiedes auch Operette nannte. Hiermit ist zugleich die Natur der Stoffe, welche dem Singspiel zu Grunde liegen, wie auch die Art der Behandlung derselben bezeichnet. Das hauptsächlich unterscheidende Merkmal beruht, wie bereits angeführt, auf dem grössern oder geringern Antheil, den die Musik an der dramatischen Entwickelung nimmt.

Dieser ist nun von vornherein durch die historische Entwickelung der beiden Formen: Oper und Singspiel genau bestimmt. Während beim Singspiel die Musik mehr nur als reizvoller Schmuck, weniger als Hülfsmittel der dramatischen Darstellung hinzugezogen wurde, erhob das *Dramma per musica*, als welches die Oper im Anfange des 17. Jahrhunderts ins Leben trat, ganz andere Ansprüche an diese. Sie war zunächst in dem Bestreben entstanden, die alte gesungene Tragödie der Griechen wieder zu beleben; man wollte zunächst mit Hülfe des Gesanges dem ganzen Text des Dramas erhöhte Bedeutung und Eindringlichkeit geben und wie man auf diesem Wege gar bald dazu gelangte, alle Mittel der gesanglichen und instrumentalen Darstellung dem wirksamsten dramatischen Ausdruck dienstbar zu machen und wie so die Oper entstand, ist unter dem betreffenden Artikel nachgewiesen. Daneben erfolgte die Entwickelung des Singspiels unter ähnlichen Voraussetzungen treu ihrem ersten Ursprunge und es ist natürlich, dass beide Formen der dramatischen Darstellung zu Zeiten bis zum Verwechseln nahe aneinander herantraten.

Beim Singspiel blieben Gesang und Musik Anfangs immer nur noch nebensächlich und weil in der Folge beide zu grösserer Bedeutung auch hier gelangten, so löste sich noch eine neue Form los: das Schauspiel mit Musik und Gesang. Im Grunde waren jene frühesten Singspiele wenig mehr als Schauspiele mit Gesang, und es lag nahe, dass im 18. Jahrhundert die Dichter selbst beim recitirenden Schauspiel der Musik einigen Antheil gönnten. Nachdem J. A. Scheibe schon 1736 zum »Polyeuct« und zum »Mithridat« für die Aufführungen durch die Gesellschaft der Neuberin Ouverturen und Zwischenakte componirt hatte, nahmen die Dichter selbst Bedacht, die Musik bei ihren Tragödien hinzuziehen. J. F. von Cronegk (starb in der Sylvesternacht 1759) dichtete sein Trauerspiel »Olint und Sophronia« mit Chören, die J. W. Hertel componirte. Die Chöre in Racine's: »Athalia« wurden bekanntlich 1785 von J. A. P. Schulz componirt. Mozart schrieb 1780 die Chöre und Zwischenakte zu dem Drama »Thamos« von T. P. v. Gebler. Dass ferner auch Goethe in seinem »Egmont« und in seinem »Faust« der Musik wesentlichen Antheil zuweist und dass die Musik zu jenem von Beethoven, zu diesem von Lindpaintner, Radziwill, Pierson und theilweis von Schumann geschrieben wurde, ist bekannt. Eins der anmuthigsten Schauspiele mit Gesang und Musik ist A. P. Wolffs »Preziosa«, zu welcher Carl Maria von Weber eine ebenso charakteristische als überaus wirksame Musik schrieb. Musik und Gesang haben hierbei eine mehr nur decorative Bedeutung. Die sämmtlichen Chöre der »Preciosa« können wegbleiben, ohne die eigentliche Handlung zu stören, sie sind nur da, um den äussern Verlauf zu decoriren. Andere Bedeutung gewinnt schon das Lied der »Preciosa«: »Einsam bin ich

nicht alleine«. Dies gehört zu ihrer Charakteristik so nothwendig wie das: »Freudvoll und leidvoll« und »Die Trommel gerührt« zu der Clärchen's im »Egmont«, oder das: »Mein Ruh ist hin, mein Herz ist schwer« zur Charakteristik Grethchen's im »Faust«. Hiermit ist aber das nöthige Erforderniss bezeichnet, welches das Schauspiel zum Singspiel macht: dass die aufgebotenen Gesänge nicht nur als gelegentliche, schmückende oder durch den äussern Verlauf der Handlung gebotene Zugabe erscheinen, sondern zur Charakteristik der betreffenden Personen beitragen, ohne diese tiefer zu erfassen und auszuführen. Dadurch wird natürlich der Kreis der Stoffe des Singspiels beschränkt. Wenn wir der Oper alle diejenigen Stoffe zuweisen (s. den Artikel Oper), welche der Musik zur vollständig erschöpfenden Darlegung der ethischen Grundlage der dramatischen Handlung bedürfen, so bleiben für das Singspiel diejenigen übrig, bei denen ein solcher Antheil der Musik nicht nothwendig, sondern nur wünschenswerth erscheint. Daher sind alle volksthümlichern, einfachen, dem alltäglichen Leben angehörigen Stoffe die geeignetsten für das Singspiel, diese werden durch die Musik schon in eine höhere Sphäre der Gefühlswelt versetzt.

In diesem Sinne erfassten der Dichter Weisse und der Componist Hiller ihre Aufgabe und jener spricht in der Vorrede zu der 1778 erschienenen Ausgabe seiner »Komischen Opern« aus, dass er den besondern Zweck bei seinen Texten verfolgte: »das kleine gesellschaftliche Lied einzuführen«. J. Fr. Reichardt nannte daher seine Singspiele: »Lieb und Treue« und »Der Jubel« geradezu Liederspiele und ihm folgten dann H. Himmel mit »Fröhlichkeit und Schwärmerei« und »Fanchon« und noch bis auf den heutigen Tag sind einzelne Liederspiele, wie: »s'letzte Fensterln« und »Das Versprechen hinterm Heerd« auf unserer Bühne heimisch. Da die Musik besonders wirksame Mittel zur Darstellung des Zauberhaften und Spukhaften besitzt, so wurde sie früh mit der Zauberposse verbunden, und so entstand die sogenannte Zauberoper, die indess meist noch unter den Begriff Singspiel fällt. Dass der Glaube an den Teufel unter dem Volke lebendig erhalten wurde, dafür sorgten zahlreiche geistliche Spiele, wie das »Vom jüngsten Gericht« oder »Von den thörichten Jungfrauen« u. A. und so wurden die alten Volkssagen von »Robert der Teufel« oder »Dr. Faust's Leben und Höllenfahrt« auch bald zu beliebten Volksstücken. Als erste Zauberoper wird »Megäre, die fürchterliche Hexe oder das bezauberte Schloss« von Hofner genannt, welche 1774 in Berlin aufgeführt wurde unter dem Beifall des Publikums. Diese Gattung gewann namentlich in Wien eifrigste Pflege. 1767 wurde hier auf der Königl. Kaiserl. privil. deutschen Schaubühne eine Nachahmung der damals beliebten Oper: »*Le diable à quatre*« gegeben, deren Musik meist aus lauter lustigen und allgemein bekannten und beliebten Liedern und Tänzen bestand. Eine besondere Art waren ferner die Puppenspiele, die Marionettenopern, bei denen Puppen die Schauspieler vertraten und die bereits im 17. Jahrhundert bei den herumziehenden Schauspielern Sitte waren. Wien erhielt schon 1667 durch Peter Resonier ein stehendes Puppentheater. 1705 aber spielte eine Marionettenoper auch in Hamburg. Die Sänger waren hinter den Coulissen aufgestellt, während vor denselben Marionetten die Handlung darstellten.

Den meisten Erfolg mit ihren Singspielen gewannen Carl Ditters von Dittersdorf (1739—1799) und Ferd. Kauer (1755—1831). Des Letzteren »Donauweibchen«, das einen europäischen Ruf gewann, ist noch ganz und gar im ursprünglichen Charakter des Singspiels gehalten. Die sämmtlichen Musiknummern sind nach Form und Inhalt durchaus liedmässig eingeführt, ebenso wie »Hieronymus Knicker«, »Orpheus der Zweite« und »Das rothe Käppchen« von Dittersdorf, während dessen »Doktor und Apotheker« in einzelnen hochkomischen Arien und in den Ensemblesätzen die Bedingungen der Komischen Oper erfüllt. Denn das erscheint als das unterscheidende

Merkmal zwischen beiden Gattungen, wenn man sie scheiden will, was immerhin nothwendig ist: sowie die Musik wirklich dramatische Bedeutung gewinnt in der Arie und dem scenisch erweiterten Liede, im Duett und den breitern Ensemblesätzen, wird das Singspiel zur Oper. Es erscheint deshalb wenig angemessen, »Belmonte und Constanze« von Mozart ein komisches Singspiel zu nennen, da hier die Musik die trefflichsten Mittel zur feinsten Charakteristik der handelnden Personen, ihre höchsten Formen zur Darstellung der Handlung und der einzelnen Situationen verwendet. Wurde doch auch »Die Zauberflöte« noch auf dem Clavierauszuge als Singspiel bezeichnet. Wranitzky's »Oberon« (1790) wie dessen »Der dreifache Liebhaber« (1791), »Merkur« (1793) oder die Operetten von Zumsteeg: »Pfauenfest«, »Die Geisterinsel« oder Winter's »Unterbrochenes Opferfest«, Weigl's »Schweizerfamilie« oder »Der Dorfbarbier« von Schenk können eher noch als Singspiele bezeichnet werden, weil die musikalisch dramatische Charakteristik hier nicht über die Liedform hinaus drängt. Singspiele im echten Sinne des Worts sind die entsprechenden Werke von Wenzel Müller (1767—1835): »Die Teufelsmühle« (1801), »Die Schwestern von Prag« (1794), »Das neue Sonntagskind«, A. Lortzing's: »Czaar und Zimmermann«, »Der Waffenschmied« u. s. w. müssen dagegen als Komische Opern betrachtet werden, da die Musik eine grössere dramatische Bedeutung gewinnt wie im Singspiel. Man war bisher meist geneigt, im gesprochenen Dialog das unterscheidende Merkmal zu suchen und die dramatischen Werke, in denen er eingeführt ist, als Singspiele zu bezeichnen; diejenigen, in welcher dieser dem Recitativ zugetheilt wird, aber Oper zu nennen. Der ganze historische Verlauf beider Formen zeigt indess, dass nur der Antheil, den die Musik an der dramatischen Darstellung nimmt, das unterscheidende Merkmal bestimmt; dass im Singspiel nur einzelne Momente der Handlung durch die Musik illustrirt werden, während sie in der Oper dem ganzen Verlauf derselben erläuternd folgt, die Charakteristik der einzelnen handelnden Personen vollenden hilft und uns den gesammten Verlauf bis zum vollständigen Erfassen nahe führt. Dass das Singspiel sich des gesprochenen Dialogs bedient, hat seinen Grund zumeist darin, dass dieses meist nur alltäglichere Dinge behandelt; aber er wird auch häufig für die komische Oper nothwendig, wenn es gilt, mit blendendem, schlagendem Witz zu wirken, was beim gesungenen Dialog meist unmöglich wird.

Singstimme heisst zunächst das Organ, das den Menschen befähigt, zu singen, deshalb aber auch im Gegensatz zur Instrumentalstimme, die für den Gesang eingerichtete, von der Menschenstimme auszuführende Partie eines Tonstücks. (Vergl. Stimme.)

Singstück heisst ein Tonstück für Gesang. (S.: Vocalmusik.)

Sinico, Giuseppo, Tenorsänger und Direktor einer Gesangschule, die er in Triest, wo er 1812 geboren wurde, gründete. 1842 wurde in Venedig eine Oper von ihm: »*Il Virtuosi a Barcellona*« aufgeführt. Gesangsübungen und italienische Romanzen sind bei Ricordi in Mailand erschienen.

Sinistra=linke; *manu sinistra*=die linke Hand. (S.: Rechte Hand.)

Sinn, Christoph Albert, Geometer des Herzogs von Braunschweig im Anfang des 18. Jahrhunderts, hat herausgegeben: »Die aus mathematischen Gründen richtig gestellte musikalische *Temperatura practica*, d. i. Grundrichtige Vergleichung der zwölf Semitoniorum in der Octave, wie dieselbe nach Anweisung der Arithmetik und Geometrie ad Praxin fürnehmlich in die Orgelwerke können gebraucht werden, nebst den dazu gehörigen Figuren u. s. w.« (Wernigerode; 17 Bogen). Die Vorrede dazu von Herrn Calvoers, 6 Bogen, ist mit der Jahrzahl 1717 unterzeichnet.

Sinzig, Georg Louis, geboren in Baiern in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, war Ordensbruder und Kapellmeister des Klosters Kaisersheim im Herzogthum Neuburg an der Donau. Er liess von seiner Composition [illegible]

Sammlung von Hymnen und Vespern der Sonn- und Festtage des ganzen Jahres drucken: »*Melpomene hymnisona, producens hymnos de Dominicis, et tempore, de proprio et communi sanctorum, aliisque diversorum religiosorum ordinum principalioribus, per totius anni decursum, in officio vespertino de cantari solitos* 1, 2, 3 *et* 4 *voci*, 2 *violinis*, 2 *violis*, *fagottis et B. C.*«, op. 1 (Augsburg, 1702, in Fol.).

Sip (ungarisch), Pfeife.

Sirène nannte der berühmte Physiker Cagniard la Tour das von ihm (1819) erfundene Instrument zur Zählung der Schallwellen. Auf dem durchlöcherten Deckel einer Trommel, die hier als Windlade dient, bewegt sich um die senkrecht auf ihr stehende Axe eine Scheibe, die mit einer gewissen Anzahl von Löchern versehen ist, welche die Axe in concentrischem Kreise umgeben und gleich weit von einander entfernt sind. Ein Blasebalg ist durch ein Ansatzrohr mit der Windlade verbunden; die damit eingeführte Luft geht durch die Oeffnungen im Deckel der Windlade wieder hinaus und trifft die sich bewegende Scheibe, deren Oeffnungen mit denen des Deckels in gewissen Stellungen der Scheibe zusammenfallen, so dass der Wind durchgelassen wird, während er in andern Stellungen abgesperrt ist. Dadurch entstehen periodische Luftstösse, indem der Wind wechselsweise durchbricht und zurückgehalten wird. Damit dieser die Scheibe selbst treibt, sind die Löcher derselben schräg gebohrt, so dass ihre Richtung im Deckel mit derjenigen in der Scheibe einen rechten Winkel bildet. Man erhält auf diese Weise eine Reihe periodischer Schwingungen, aus denen bei hinreichender Schnelligkeit ein Ton wird. Macht die Scheibe z. B. 20 Umdrehungen in einer Secunde und ist sie mit 22 Löchern versehen, so ergiebt das $22 \cdot 20 = 440$ Schwingungen, mithin den Ton a_1. Mit dieser Sirene ist zugleich ein Zählwerk verbunden, vermittelst dessen man die Zahl der Umdrehungen genau feststellen kann. Der berühmte Physiker Seebeck construirte die Sirene in einfacherer Weise. Er lässt die durchlöcherte Scheibe durch ein Schwungrad treiben und durch ein Röhrchen anblasen. Die Luft tritt dabei frei aus, so oft eins der Löcher der Scheibe getroffen wird, während der Austritt der Luft gehindert ist, so oft ein undurchbohrter Theil der Scheibe vor der Mündung des Röhrchens vorbeigeht. Diese Sirene giebt natürlich nur einen schwachen Ton, während die von Cagniard la Tour construirte einen kräftigen starken Ton giebt. Dove construirte eine doppelstimmige Sirene und Helmholtz aus der Zusammensetzung zweier solcher mehrstimmigen Sirene eine Doppelsirene.*)

Sirenen. a) Nach der griechischen Mythe die drei Töchter des Flussgottes Achelous, deren Namen Leukosia, Ligea und Parthenope waren. Durch ihren bezaubernden Gesang (Sirenengesang), welcher als Charybdis und Scilla an Siciliens Ufern die Schiffer beunruhigte, lockten sie die Vorüberfahrenden an sich und tödteten sie dann. Ihr Gesang und die Gefahr, sich ihnen zu nahen, ist sprüchwörtlich geworden. Sie sind nach dem Glauben der Alten ganz anmuthige Ungethüme, die auf blumigen Wiesen wohnen, durch das Brausen der Brandung hindurch singen und mehrere Instrumente spielen. Sie brechen den Leuten nicht den Hals, aber ihr Opfer stirbt entzückt im Genuss, wie der Schmetterling im Kelch der sich schliessenden Blume. Sie sind die pikantesten aller mythologischen Figuren, aber auch die furchtbarsten, da ihre Nachkommenschaft sich über viele Gewässer verbreitet. Diese süsstönenden Meerhexen werden abgebildet bald als Vögel mit Frauenkopf, bald in Gestalt eines Weibes mit Fischschweif, weil die über den Raub der Proserpine durch Pluto erzürnte Ceres jene gleichgültig zuschauenden Nymphen in Ungeheuer verwandelte. In diesem Mythos werden zunächst die Gefahren symbolisirt, denen die an den Küsten herum schiffenden Seeleute ausgesetzt sind. Merkwürdig, dass kein Seefahrer erwähnt ist, den die Sirenen wirklich ins Verderben stürzten; denn Odysseus entgeht ihnen dadurch, dass er an den Mastbaum seines Schiffes

*) Helmholtz: „Die Lehre von den Tonempfindungen.“ Zweite Ausgabe, p. 241.

sich festbinden lässt und Orpheus bringt durch seinen Gesang sie zum Schweigen, dass die besiegten koketten Virtuosinnen sich ins Wasser stürzten und in Felsen verwandelt wurden. — Im Allgemeinen aber kann die Sage von den Sirenen auch versinnlichen: den Reiz und die Lockungen des Gefahr bringenden Lasters. Mit dieser Vorstellung verbunden haben die Sirenen auch ins christliche Mittelalter sich verpflanzt und in der Poesie, wie besonders in der romantischen Oper bis zur Gegenwart sich erhalten. Wir finden die schwimmenden und fliegenden Wasserjungfrauen wieder in den Sagen von den Willis, den Nixen, Lamen, Undinen, Feen, Nymphen und Najaden, die Quellen und Brunnen beschützen. Die »grüne Dame« des Juragebirges kämmt sich das goldene Haar und führt zur Nachtzeit im Schatten mächtiger Eichen den Reigen der reizenden Wald-Elfen, ihrer Gefährtinnen. Aehnlich lautet die Sage von der Loreley, die H. Heine in seinem: »Ich weiss nicht, was soll es bedeuten« besungen hat. Auch sie hat die Schwachheit aller Wassernixen, sich in Sterbliche zu verlieben, die sie nach der Verführung ertränkt. Also — überall halbmenschliche und halbthierische Natur zu einem abenteuerlichen Gebilde verschmolzen; — überall Versuchung durch bezaubernden, in süssen Wahnsinn versetzenden Gesang und berückende Musik. — Originalmelodien vom Sirenengesang kann Referent nicht mittheilen; für Nachbildung des Nimmergehörten sorgen die romantischen Opern- und Clavier-Componisten. *A.*

Sirenion, ein von Joh. Promberger (s. d.) zu Wien 1824 erfundenes Clavierinstrument, welches, gleich dem aufrechtstehenden Pianoforte, wenig Raum einnimmt und durch seine geschmackvolle Form sich als Zierde für jeden Salon empfiehlt. Somit ein Vorläufer des Pianino. Abbildung und Beschreibung s. in der »Leipziger Allgem. musik. Zeitung«, 30. Jahrg. Sp. 298 und 759.

Si replica = man wiederhole.

Siri, Giacomo, geboren zu Genua gegen 1770, studirte in Turin Musik, schrieb zuerst die Musik zu einigen Balletten für Mailand, 1791 für Neapel; »*Recimero*«, Oper in zwei Akten; 1792: »*La Caccia interrotta*«, Opera buffo in einem Akt. Ferner Cantate mit Orchester: »*Il Trionfo d'Alcione*«.

Sirmin, Magdalena Lombardini **de,** geboren zu Venedig gegen 1735, wurde im Conservatorium Mendicanti in dieser Stadt gebildet. Als ausgezeichnete Sängerin und Violinspielerin verliess sie dasselbe und begab sich von da nach Padua, um dort den Unterricht Tartini's noch zu geniessen. Hierauf bereiste sie Italien als Violinvirtuosin und war in dieser Zeit die Rivalin Nardini's. An den Violinisten und Kapellmeister zu Bergamo, Sirmin, verheiratet, liess sie sich in Paris im Concert spirituel mit diesem in einem Concert für zwei Violinen hören, auch spielte sie in diesen Concerten, in denen sie viel Anklang fand, mehrere eigene Compositionen. In London, wohin sie sich nun wendete, erntete sie ebenfalls viel Beifall wegen ihrer brillanten und energischen Bogenführung, nichtsdestoweniger nahm sie 1774 ein Engagement als Sängerin für kleine Partien bei der Oper an. 1782 war sie ebenfalls als Sängerin bei der Hofmusik in Dresden angestellt. Sie starb gegen Ende des vorigen Jahrhunderts. Gedruckt sind: Sechs Trios für zwei Violinen und Violoncell, op. 1 (Amsterdam). Drei Concerte für Violine, op. 2 (ibid.). Drei idem, op. 3 (ibid.).

Sirotti, Francesco, Componist, geboren zu Reggio um die Mitte des 18. Jahrhunderts, brachte 1793 seine Oper »*Il Pimmaglione*« zur Aufführung. Nachdem er in seiner Vaterstadt Kapellmeister der Kathedrale geworden, componirte er viele Messen, Vespern, Motetten u. dergl. Musik zur Cantate »*Aristodemo*« wurde 1811 im März in Reggio aufgeführt.

Sirventes (Dienstlied, von *servir*), eine Liedergattung der Troubadours, die ebenso den Gebieter wie den hohen Gönner der Sänger feierte, wie das Minnelied die Gebieterin des Herzens. Es wurde meist ebenso wie dies durch den Boten übersandt. Das Verhältniss zwischen Troubadour und Gönner stieg von eigentlicher Unterwürfigkeit und Dienstbarkeit durch verschiedene

Stufen bis zur Freundschaft und Vertrautheit. Nicht selten werden aber auch die Sirventesdichter zu Sittenrichtern, die nicht blos die Geistlichkeit, sondern auch den Ritterstand angriffen. Man kann deshalb diese Lieder in politische, moralische und persönliche eintheilen. Die erstern waren namentlich durch die Kreuzzüge geweckt worden und wurden zu Kampf- und Streitliedern. Daneben aber gewann das Rügelied weite Verbreitung, in welchem Fürsten und Völker oft mit derbem Spott und Hohn behandelt wurden. Die persönlichen Sirventes wurden nicht selten zu Vertheidigungsliedern und sie zeichnen sich meist durch grossen Freimuth und selbst durch einen grossen Grad von Rücksichtslosigkeit aus.

Sister (franz.: *cistre*), ein der Guitarre ähnliches, aber mit sieben Drahtsaiten bezogenes Tonwerkzeug.

Sistini, Teodoro, italienischer Musiker, geboren zu Monza in der Lombardei, war im Anfange des 17. Jahrhunderts zu Kopenhagen Organist. Er veröffentlichte: »*Cantiones trium vocum*« (Hamburg, 1600, in 4°).

Sistrum, ein Rasselinstrument der alten Aegypter, bei ihrem Cultus gebräuchlich, auch bei den Hebräern als Ringelpauke oder Rappel *(Schalischim)* vorkommend, ferner von den Römern gekannt, dann im Mittelalter und jetzt noch bei den Nachkommen der alten Aegypter in Abyssinien im Gebrauche. — Es besteht in einem metallenen (meist bronzenen) Reife von ovaler Form mit einem Handgriffe. Durch den Reifen gehen wagrecht mehrere (gewöhnlich vier) Metallstäbe, welche lose in den Rahmen eingefügt sind, so dass sie beim Rütteln des Instruments ein klirrendes und klingelndes Geräusch geben. Letzteres wird noch vermehrt durch kleine Ringe, welche den Metallstäben innerhalb des Rahmens angefügt sind. Die Höhe des Rahmens beträgt bei dem im Kensington-Museum zu London befindlichen, den altägyptischen Sistern nachgebildeten Exemplare $7^1/_2$ Zoll; das längste Stäbchen ist $6^1/_4$, das kürzeste $5^1/_2$ englische Zoll lang. Auf dem äussersten Rande des Reifes oder auch am Griffe war stets eine Katze oder ein Katzenkopf dargestellt, welches Symbol an den Isisdienst erinnert. Der Name, welcher von den alten Aegyptern dem Sistrum gegeben wurde, war »*Seschesch*«. Eine Abbildung findet der Leser in dem Lex. I S. 50. Das Instrument, weil bei religiösen Ceremonien gebraucht, kommt auf altägyptischen Monumenten oft gemalt vor. Wir sehen dort es stets in der Hand von heiligen Frauen oder Priesterinnen des Tempels, die ihre Officien zu Ehren der Isis abhalten. Das Geräusch der Sistern war bestimmt, böse Geister zu vertreiben oder ihren schädlichen Einfluss zu vernichten. — Ein ähnliches Rasselinstrument, »*Sanasel*« genannt, wird vorwiegend zu demselben Zweck noch heutzutage bei den Priestern einer christlichen Sekte in Abyssinien gebraucht. In einem Schreiben des Afrikareisenden James Bruce an seinen Freund Dr. Burney in London (s. Forkel, »Geschichte der Musik« I. 87) heisst es: »Das fünfte Instrument (in Abyssinien) ist das Sistrum. Es wird im lebhaften Zeitmaass oder bei lebhaften Dankpsalmen gebraucht. Jeder Priester hat ein Sistrum, welches er auf eine sehr drohende Art seinem Nachbar giebt und dabei mit einer so ungeziemenden Heftigkeit tanzt, springt und sich herumdreht, dass man ihn weit eher für einen Priester des Heidenthums (von welchem das Instrument abstammt), als für einen Christen hält.« Neuere Reisende berichten Aehnliches. — Doch nicht blos als Zauberinstrument zu den Tänzen der ägyptischen Priesterinnen mag das Sistrum gedient haben, sondern wahrscheinlich auch als musikalisches Schlaginstrument zur rhythmischen Begleitung der heiligen Gesänge. Für letztern Zweck diente es auch den Hebräern und später den Römern beim Cultus. Selbst noch im christlichen Mittelalter kommt das Sistrum vor, z. B. noch in einem Verzeichniss von Musikinstrumenten aus dem 9. Jahrhundert, und mag als Schlaginstrument bei Spielleuten sich bis ins 12. Jahrhundert erhalten haben, deren Vorgänger es aus dem alten Rom nach Frankreich und Deutschland gebracht hatten. — Wa[illegible]m Verdi in seiner Oper »Aïda«, die doch reichlich ägyptische und äthiopische

Scenerie vorführt, das Sistrum zu den priesterlichen Tänzen und Aufzügen nicht verwendet, befremdet. Hier wäre es neben den dazu besonders angeschafften langen ägyptischen Trompeten am rechten Platze gewesen. B.

Si tace, tacet = man schweige.

Siticines (latein.), hiessen bei den Römern diejenigen Instrumentisten, welche bei Leichenfeierlichkeiten auf einer besondern Art Trompeten zu blasen pflegten.

Sitole oder Citole war ein citherartiges Saiteninstrument des Mittelalters in Frankreich und Deutschland, über dessen Beschaffenheit wir nicht hinreichende Kunde haben. Dass es ein Saiteninstrument war, beweist folgende Stelle eines Fabliau von Rutebeuf: »*Ainz litent com cords a citole.*« Die Citole muss eine Art Cither gewesen sein, weil bei einem altfranzösischen Dichter der Orpheus die Dämonen der Unterwelt durch das Spiel der Citole zum Mitleid bewegt, also durch ein Instrument, das zu des Dichters Zeit für ein der Lyra oder Cythara der Mythologie ungefähr gleiches Instrument gehalten wurde. Ein sanfttönendes Saiteninstrument, das zur Begleitung des Gesanges gebraucht ward, muss es ferner gewesen sein, denn Pet au Vilain 1248 singt:

Que le roi de France à celle erre
Enveloppa si de paroles
Plus douce que son de Citoles.

Den besten Beweis dafür, dass die Citole ein der Cither und Rotta verwandtes, aber kein Bogeninstrument war, bietet eine Stelle mit Abbildung in einer Handschrift des »Alain de Lille« aus dem 13. Jahrhundert, die sonst im Besitz des Baron v. Reiffenberg war. Darin finden sich zu einem lateinischen Gedicht von den Wirkungen der Musik auch Beschreibungen und Federzeichnungen von Musikinstrumenten jener Zeit. Der Zeichner hat einem der Kneif-Saiteninstrumente den Namen *Lyra-Vioel* beigegeben, welchen der Glossator daneben folgendermaassen auslegt: »*Lira-vioel. Lira est quoddam genus cithara, vel sitola, alioquin de roet: hoc instrumentum est multum volgare.*« Die sehr kleine Zeichnung der Citole mit dem Plectrum aus Reiffenberg's Handschrift hat Coussemaker in Didron's »*Annales encheologiques*« XVI p. 109 abbilden lassen. Eine deutlichere Abbildung desselben Instruments findet sich in einer allegorischen Zeichnung einer Bibel des 14. Jahrhunderts im *British Museum*, daher bei Haugard, »*Les arts sompt.*« I 133 Fig. 2. Der Spieler sitzt unter einer Tafel, an welcher Liebende und den Minnetrank leerende Personen stehen. Auf der Tafel sitzt ein Geiger. Auch in deutschen Gedichten des 13. und 14. Jahrhunderts wird die *zitôl* und *citole* erwähnt: »*zitôl und orgelclanc*« (»Frauenlob« 256), »*citolen und seitenspil*« (»Erlösung« 1085), »*ein herplîn und ein zitolîn*« (»Der Renner« 16752).

Sitter, André Paul, geboren gegen 1750 in Deutschland, war von 1792 bis 1817 Bratschist bei der Oper in Paris. Er gab heraus: »Vierundzwanzig Duos für zwei Violinen in vier Lieferungen« (Paris, Lieber; Offenbach, André).

Sittinger, Conrad, Mönch des Klosters St. Blasius im Schwarzwald, war geschickt im Orgelbau. 1474 baute er die Orgel zu Trudbert und 1488 die Orgel in der Abtei St.Blasius.

Sitz der Accorde nennt man die Stufen der Tonleiter, auf denen die leitereigenen Accorde der Tonleiter errichtet sind. So ist die erste, vierte und fünfte Stufe der Durtonleiter der Sitz der harten Dreiklänge, die zweite, dritte und sechste der Sitz der weichen Dreiklänge derselben; die siebente Stufe ist der Sitz des verminderten Dreiklangs und die fünfte zugleich der Sitz des Dominantseptaccordes.

Sivers, Heinrich Jacob, Prof. phil. und Prediger an der deutschen Kirche zu Norkneping in Schweden, geboren zu Lübeck in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, kam nach Rostock als Cantor und veröffentlichte 1729 Biographien von 20 meist als Musiker berühmten Cantoren: »*Dissertatio cantorum eruditorum decades duas exhibens*«, in 4°, drei Blätter. Von Mattheson

ins Deutsche übersetzt und mit Anmerkungen versehen herausgegeben von M. H. J. Sivers, gelehrter Cantor u. s. w. (Hamburg, 1730, in 4°, 33 S.). Die betreffenden Cantoren sind: Martin Arnold, Calwitz, Michel Coler, Crüger, Matthias Ebio, Daniel Friederici, Johann Kuhnau, Mathias Apelles v. Lowenstein, Fr. Oppermann, Jacob Pagendarm, Printz, Quiersfeld, Georg Rhau, Jacob Roll, Samuel Rüling, Erasmus Sartorius, Georg Schiebel, Joachim und Westphal. Von Johann Heinrich v. Sielem erschien: »Ehrengedächtniss H. Sievers *cantoris*« (Lübeck, 1736, in Fol.).

Sivori, Ernst Camille, der bedeutendste lebende Violinvirtuose Italiens, wurde am 6. Juni 1817 in Genua geboren. Fünf Jahre alt ertheilte ihm der Guitarrenlehrer seiner Schwestern auf einer kleinen Geige die erste Unterweisung in der Behandlung derselben, und da er sich auffallend anstellig dabei zeigte, erhielt er vom sechsten Jahre an von Costa, Vertreter der klassischen Schule Italiens, regelmässigen Unterricht. S. machte nun schnelle Fortschritte und Paganini, der ihn hörte, unterwies ihn ebenfalls und schrieb für ihn sechs Violinsonaten mit Begleitung der Guitarre, Alto und Violoncello, und ein Concert, von welchen Stücken S. die Originalmanuscripte aufbewahrt hat. Diese Sonaten liess Paganini seinen Schüler auch in musikalischen Kreisen vorspielen und begleitete ihn dabei auf der Guitarre. Paganini verliess nach einiger Zeit Genua, aber dem Knaben und dem Künstler Sivori blieb er Vorbild für alle Zeit. 1827 kam dieser, zehn Jahre alt, nach Paris, wo er in den Concerten, die er gab, bereits hinlänglich bewies, dass er zu grossen Hoffnungen berechtige. Er besuchte noch England, kehrte dann aber nach Genua zurück, um während mehrerer Jahre ernstliche Studien auf der Violine und in der Musik im Allgemeinen vorzunehmen. Dann begann er zu reisen und durchzog Jahre lang unter Beifallsrauschsn die alte und die neue Welt. Zuerst durchreiste er Italien, dann Deutschland und Russland, Belgien, Holland und Frankreich. 1843 spielte er in Paris und zwar mit so bedeutendem Erfolge, dass man ihm eine Ehrenmedaille zuerkannte. Von seiner künstlerischen Durchbildung legte er bei diesem Aufenthalte Zeugniss dadurch ab, dass er die Kammermusik von Beethoven, Haydn und Mozart in vortrefflicher Weise zur Ausführung brachte. Von Paris ging er nach London und bereiste nach einem zweijährigen Aufenthalt in England ganz Irland und Schottland, überall gleiche Triumphe feiernd. 1846 begab er sich nach Nordamerika; hier erreichte der Enthusiasmus des Publikums den höchsten Grad, so dass man in einzelnen Städten den Weg mit Blumen bestreute, wenn er aus den Concerten kam. Mexiko, Peru, Chili durchstreifte der reisende Virtuose, streckenweis zu Pferde, rechts und links seine Pistole und seinen Geigenkasten. Erst in Valparaiso bestieg er ein Schiff, das ihn nach Rio de Janeiro führte. Nach überstandenem gelben Felber daselbst besuchte er Montevideo und in Buones-Ayres seinen ersten Lehrer Restano. Man erzählt, dass, als S. beim Ueberschreiten des Isthmus von Panama, als er einen Fluss zu übersetzen hatte, beinahe ums Leben gekommen wäre. Vier Neger führten sein Boot und ihn wandelte die Laune an, den Eindruck der Musik auf seine schwarzen Führer zu erproben, er griff nach seiner Geige und fing an zu spielen, was aber auf seine Zuhörer einen so beängstigenden Eindruck machte, dass sie ein fürchterliches Geheul ausstiessen und Miene machten, ihn ins Wasser zu werfen. Einige Geschenke beschwichtigten sie. Endlich nach achtjähriger Abwesenheit kehrte S. im Sommer 1850 nach Genua zurück. Das beträchtliche Vermögen, welches der Künstler auf diesen entfernten Wanderungen erworben, legte er in einem unglücklichen industriellen Unternehmen an und verlor es zum grössten Theil wieder, so dass er seine Wanderungen von Neuem aufnehmen musste. England, Irland, Schottland, die Schweiz, Italien, Spanien, Portugal, Belgien, Holland, Deutschland und 1862 zum dritten Mal Paris spendeten ihm abermals ihren Beifall. Bei dieser Anwesenheit in Paris trat er in ein- und demselben Concert (für Arme) mit Alard auf, dieser spielte das Concert von Mendelssohn, Sivori das *H-moll*-Concert von Paganini

unter allgemeiner Acclamation. Seine Compositionen sind: »Erstes Concert für Violine und Orchester«. »Zweites Concert, idem«. »*Fantaisie caprice* für Violine und Orchester«. »Zwei *Duos concertants* für Violine und Clavier«. »*Tarantelle napolitaine* für Violine und Orchester oder Clavier«. »Variationen über *nel cor piu non mi sento*, idem«. »Drei Romanzen für Violine und Clavier«. »Variationen für die vierte Saite über ein Thema aus der Nachtwandlerin«. »Fantasien und Variationen über Opernmelodien«.

Sixt, Johann August, geboren zu Geislingen in Würtemberg um die Mitte des 18. Jahrhunderts, war Organist zu Heilbronn, zu Strassburg und später gegen 1780 Musiklehrer zu Lyon. 1800 befand er sich wieder in Deutschland, wo er in Augsburg mehrere Compositionen veröffentlichte, als: »Drei Sonaten, zwei für Clavier und Violine und eine für zwei Claviere« (Lyon, 1780). »Zwölf Lieder mit Clavierbegleitung« (Basel, 1791). »Sechs geistliche vierstimmige Gesänge« (Augsburg, Gombart). »Drei Sonaten für Clavier, Violine und Bass«, op. 8 (ibid.) u. a.

Sixt, Johann, dessen eigentlicher Familiennamen von Lerchenfels, geboren zu Prag um die Mitte des 16. Jahrhunderts, gehörte als Sänger zur Musik Rudolph II.; später war er Musikdirektor an der Jesuiter-Kirche zu Olmütz, wo er 1597 Baccalaureus der Philosophie wurde. Er erhielt nacheinander mehrere Canonikate, endlich eine Präfektur zu Leitmeritz, wo er 1629 starb Er veröffentlichte zu Prag 1626: »*Triomphus et victoria Joannis comitis Tilli, ligae catholicae duci*«, in Folio. Darin ist enthalten: 1) *Te deum*, vierstimmig. dem Kaiser Ferdinand gewidmet. 2) *Magnificat*, vierstimmig. 3) *Sonetti italiani a 4 voci per sonare e cantare.* 4) *Sonetta a 4 voci della Battaglia di Praga.*

Sixtinische Kapelle heisst der päpstliche Sängerchor nach der unter Papst Sixtus IV. in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts von Baccio Pintelli erbauten sogenannten Sixtinischen Kapelle. Aus der von Papst Gregor d. Gr. (s. d.) gegründeten »Sängerschule« hervorgegangen, wurde er, nach der Rückkehr der Päpste aus dem Exil von Avignon, zur Hauskapelle des Papstes umgestaltet. Die französischen seit 1305 in Avignon residirenden Päpste hatten eine eigene Kapelle von Sängern zusammengestellt, die mit der, in Frankreich jener Zeit üblichen Weise des Discantisirens vertraut waren. Als dann Urban V. 1370 nach Rom zurückkehrte, nahm er auch seine Kapelle mit; er ging indess nach Ablauf einiger Jahre wieder nach Avignon zurück und erst unter Gregor XI., seinem Nachfolger, wurde Rom wieder bleibende Residenz der Päpste, und nun begann auch die Verschmelzung der alten gregorianischen Sängerschule mit der neuen Kapelle; die Sänger wurden zu Kapellanen, der Primicerius, der früher dem Colleg vorstand, wurde zum Kapellmeister und das Colleg selbst zur Kapelle. Seitdem erfuhr ihre Organisation manche Wandlungen; je nach dem grössern oder geringern Interesse, das die Päpste an der Kapelle nahmen, gingen mancherlei Veränderungen mit ihr vor, sowohl in Bezug auf ihren Unterhalt und ihre Besoldung, wie auf ihre Stellung innerhalb der Kirche und ihre Zusammensetzung. Sixtus V. (von 1585—1590) gab ihr erst die Verfassung, welche im Allgemeinen heute noch Gültigkeit hat. Er stellte sie zunächst materiell sicher, indem er ihr den Ertrag der drei grossen Abteien an Sta. Maria in Crespiano, Diöcese Tarant; S. Salvatore, Diöcese Perugia und das Kloster Sta. Maria in Fellonica anwies. Nur die Wein- und Brotportionen, die sie als Kostgänger des Papstes bisher genossen hatten, behielten sie bei. Mit Verwaltung dieser Einkünfte wurde der Abt — jetzt Camerlingo — vertraut, und dieser, wie der Kapellmeister, aus den Sängern auf ein Jahr gewählt; nach Ablauf desselben musste er dann Rechenschaft über seine Verwaltung geben. Dem Kapellmeister liegt die Wahl und die Sorge für die gute Ausführung der Gesänge ob, die Leitung derselben beim Gottesdienst führt dagegen beim Chor der älteste Bassist, beim Sologesang der älteste Concertsänger. Da indess die Verwaltung der Abteien Schwierigkeiten berei ete,

so wurden sie von Urban IV. wieder eingezogen, der Gehalt eines Sängers auf 200 Scudi festgesetzt und die Mahlzeiten im päpstlichen Palast wie die Sporteln wieder eingeführt. Grösserem Wechsel noch ist in den verschiedenen Zeiten die Zahl der Kapellanen unterworfen gewesen. Unter Eugen IV. bestand die Kapelle aus 9 Personen, unter Pius II. (1458 — 1464) und Paul II. (1464 — 1471) stieg sie auf 12 und bis zu Leo III. (1513 — 1521) auf 36 Personen. Erst seit 1625 wurde die Zahl 32 zur feststehenden für die Kapellmitglieder. Es ist mehrfach auch in diesem Werke nachgewiesen worden, welch grossen Einfluss die päpstliche Kapelle auf die Entwickelung des *a capella*-Gesanges, den sie bis heute ausschliesslich pflegte, gewann und dass eine Reihe der bedeutendsten Meister desselben und der grösste unter ihnen Palestrina — ihr angehörten.

Das Archiv der Kapelle befindet sich im Vatikan auf Monte Cavallo. Der Musikschatz, den es birgt, dürfte einer der reichsten der Welt sein. Ausser den Werken aller päpstlichen Kapellcomponisten sind auch die Werke der vorzüglichsten Meister des *a capella*-Gesanges hier aufgestellt in 400 Foliobänden, und 300 grosse Foliobände enthalten die Tagebücher der Kapelle mit unschätzbarem kunsthistorischen Material.

Die *Capellani Cantori*, *Cantori Apostolici* oder *Pontifici* haben bei den gottesdienstlichen Handlungen, welchen der Papst beiwohnt, den Gesang auszuführen, und zwar in der Sixtinischen Kapelle, wenn er im Vatikan und in der Kapelle des Quirinal, wenn er in diesem residirt. Die Sänger dürfen, um aufgenommen zu werden, nicht älter als 30 Jahre sein, dürfen nicht heiraten, müssen die erste Tonsur nehmen und stets Abbatekleidung tragen: schwarzes Kleid mit einer Reihe Knöpfe, schwarze Halsbinde und dreieckigen niedrigen Priesterhut. Besonders hochberühmt sind die Gesänge, welche die Kapelle in der Charwoche ausführt, vor Allem die Ausführung der Lamentationen von Palästrina und des Miserere von Allegri und Bai. (Eine ausführliche Beschreibung giebt unter vielen Andern auch Mendelssohn in seinem Briefe an Zelter vom 16. Juni 1831. (Reisebriefe. 3. Aufl. pag. 163 ff.)

Skalden waren wie die celtischen Barden Volkssänger Skandinaviens, die von ihrem Herrn (Jarl) gehalten wurden, um die Thaten der Helden und die Sagen der Vorzeit bei festlichen Gelegenheiten zu besingen. Sie zogen aber auch mit in den Krieg, um die Krieger durch ihre Lieder zum Kampf anzufeuern, und nicht selten nahmen sie am Kampfe entscheidenden Antheil, so dass sie ihre eignen Heldenthaten besingen konnten. In der Bravallaschlacht im Anfange des achten Jahrhunderts kämpften neun Skalden mit. Nach dem Gott der Sänger »Bragur« nannte man sie auch Bragurmanen. Der älteste Skalde, der geschichtlich erwiesen erscheint, ist Bragi der Alte. Er lebte unter Hiörr, König von Härdaland in Norwegen; sein Sohn musste, von Harald Haarschön verdrängt, nach Island auswandern. Harald hatte bereits mehrere Skalden unter seinem Geleite; doch bald wurde Island die eigentliche Heimath der Skaldendichtungen. Die meisten Skalden an den drei nordischen Höfen waren Isländer. Der berühmteste unter ihnen, Egill Skalagrimsson, soll der erste gewesen sein, der an den fremden nordischen Hof ging. Als letzter wird Sturle Tordson, gleichfalls ein Isländer, genannt, der um 1265 lebte.

Skindapsos, ein Instrument der alten Griechen, seiner Beschaffenheit nach völlig unbekannt. Nach der Angabe des Ptolomäus (»*Hephaestionis*«, lib. 6) soll es von Skindapsos aus der Stadt Eretria, der ein Sohn der Pfeiferin Poeciles war, erfunden worden sein.

Skolion, σκόλιον, σκολιὰ μελη, eine besondere Art von Tischliedern bei den Griechen. Der Name ist von σκολιός, krumm, verdreht, verborgen, abgeleitet. Einige wollen ihn aus der Weise, wie solche Lieder bei Gastmählern gesungen wurden, herleiten. Nachdem die Rundgesänge abgesungen waren, wurden Einzelne in der Gesellschaft aufgefordert, ein Lied aus dem Stegreif zu singen; der Betreffende erhielt die Lyra oder einen Lorbeer- oder Myrten-

zweig und behielt diesen oder jene während des Gesanges in der Hand und gab Lyra oder Zweig dann einem andern über den Tisch weg, so dass dieser oder jene unregelmässige Sprünge um die Tafel machten. Mehr Wahrscheinlichkeit hat die andere Annahme, nach welcher der Name krummes oder gebogenes Lied auf die Unregelmässigkeiten Bezug nimmt, die man sich bei solchen improvisirten Liedern erlaubte. Der Inhalt des Skolions war meist eine einfache Lehre des praktischen Lebens, theils ernster, theils heiterer Art, sinnreiche, witzige Sprüche u. dergl. Meister des Skolions waren Alkaios, Sappho, Anakreon, Praxilla. Besonders kunstreich in chorischer Form sind die Skolien Pindar's gedichtet. Von den meisten Skolien, die uns erhalten sind, blieben die Verfasser unbekannt; besonders war Athen fruchtbar in Skolien.

Skraup, Fr., Operncomponist, geboren am 3. Juni 1801 in Vosic bei Chrudim in Böhmen, wo sein Vater Schullehrer war und seinen Sohn frühzeitig in der Musik unterrichtete. S. besuchte das Gymnasium in Prag, wo er zugleich als Vocalist der Domkirche fungirte, dann in Königgrätz, wo er unter Rollert ernste musikalische Studien durchmachte, und ging im Jahre 1819 auf die Universität Prag. Nach Absolvirung derselben gab er Unterricht im Pianoforte und im Gesang und componirte Lieder und Männerquartette. Als im Jahre 1823 einige Dillettanten Opern in böhmischer Sprache aufführen wollten, wurde S. zum Dirigenten auserkoren und bewährte sich in jeder Hinsicht als umsichtiger Kapellmeister. Auf Anregung Chmelensky's schrieb S. im Jahre 1823 die böhmische Oper »Drátenik« (»Der Drahtbinder«), die am 2. Februar 1826 zum ersten Male auf dem ständischen Theater in Prag mit grossem Erfolg aufgeführt wurde. Im Jahre 1827 wurde S. zum zweiten Kapellmeister des ständischen Theaters ernannt. Im Jahre 1828 liess S. seine zweite böhmische Oper »Udalrich und Božena« aufführen und errang auch mit derselben einen günstigen Erfolg. Im Jahre 1834 componirte S. die Musik zu der Posse »Fidlovačka« von Tyl und die 19. Musiknummer dieser Posse bildet das später berühmte Nationallied »*Kde domov můj*« (»Wo ist mein Vaterterland«), welches sich blitzesschnell in ganz Böhmen verbreitete und von vielen Claviercomponisten transcribirt wurde. Ausserdem schrieb S. die böhmische Oper »*Libušin snatek*« (»Libuschah's Ehebündniss«) (1835) und wurde im Jahre 1837 zum ersten Kapellmeister ernannt. Im Jahre 1848 schrieb er die deutsche Oper »Drahomira«, 1851 die Oper »Der Meergeuse« und begann die Oper »Columbus«. Im Jahre 1860 nahm er die Kapellmeisterstelle in Rotterdam an, wo er am 7. Februar 1862 starb. Als Dirigent ist S. als Stern erster Grösse zu bezeichnen und er war es, der das Prager Publikum mit Wagner's Opern: »Tannhäuser«, Lohengrin« und »Fliegender Holländer« bekannt machte. Von Instrumentalcomposition schrieb er die Quartette *C-moll*, *G-dur*, *F-dur* (bei Hoffmann), ein Trio (bei Peters) und eins in *Es-dur*. Als Kirchencomponist schrieb er die Messen *C-moll* und *D-moll*, dann einige Gradualen und Offertorien. Ausserdem componirte er einige Ouverturen zu den Tragödien von G. Kolar und unzählige böhmische und deutsche Lieder. In den Jahren 1858—1860 war S. Direktor der Sophienakademie und einer Anstalt für höheren Gesang. S. war ein lyrischer und dramatischer Componist; aber alle Skraup'schen Opern tragen das Merkmal an sich, welche der sogenannten »Kapellmeistermusik« eigen sind; doch einige davon verrathen ein tüchtiges musikalisches Talent und wenn auch alle Compositionen Skraup's im Laufe der Zeit in Vergessenheit gerathen, wird das Nationallied »*Kde domov můj*« seinen Namen stets verkünden. Sein Bruder: M.

Skraup, Joh. Nep., geboren am 15. Septbr. 1811, wurde ebenfalls zuerst vom Vater in der Musik unterrichtet. Er erhielt 1836 die Stelle eines Chordirektors am Königl. ständischen Theater in Prag und wurde später zweiter Kapellmeister und Direktor der Sophienakademie. Seit 1845 war er auch Chordirektor bei den Kreuzherrn von St. Veit am Hradschim und seit 1846

Lehrer am Prager Theologen-Seminar. Ausser Messen und andern kirchlichen Tonwerken schrieb er mehrere Opern (»Der Liebesring«, »Vineta«, »Die Schwestern von Prag«), Ouverturen u. s. w.

Skrydanek, Joseph, geboren zu Melnik in Böhmen gegen 1760, machte seine Studien im College der Jesuiten in Mariaschein und in Prag, wo er auch bei Seegr Clavier- und Orgelstunde nahm. In Melnik wurde er Chordirektor und später in Lann Organist. Man hielt ihn in Böhmen für den besten Orgelspieler. Im Manuscript hinterliess er unter Anderm sechs hübsche Claviersonaten und eine Serenade.

Slama, Anton, ausgezeichneter Contrabassist, ist zu Prag am 4. Mai 1804 geboren. Schüler des Prager Conservatoriums, wurde er später Contrabassist bei der Wiener Hofoper und Lehrer am Conservatorium dieser Stadt. Er schrieb eine gute Methode »Contrabass-Schule« (Wien, Haslinger, 1836).

Slargando, *Slargandosi* (ital.), abnehmend, hinschwindend.

Slatkonia, Georgius, vierter Bischof an der Stephanskirche in Wien, auch Geheimrath und Hofkapellmeister Kaiser Maximilian I., geboren zu Crain 1456, galt am Hofe dieses Fürsten für den bedeutendsten Tonkünstler. Auf dem Bilde von Hans Burgmayer (135 Holzschnitte), welches den Triumphzug Kaiser Maximilian I. darstellt, ist S. abgebildet, auf einem Staatswagen sitzend und das vor ihm hergehende Musikchor dirigirend. Unter ihm steht der Name »Apollo«. Die beigefügte Erklärung, ihn betreffend, lautet: »Item Herr Georg Slakony (Bischof zu Wien) solle Kapellmeister sein, und sein Reim auf die Meinung gemacht werden. Wie er hab aus Unterweisung des Kaisers das Gesang der Cantorei, auf das Lieblichst in Ordnung aufgerichtt.«

Nach rechter Art und Concordanz
Auch Symphoney und Ordinanz
Junktur und mancher Melodey,
Habe ich gemert die Cantorey,
Doch nit allein aus meinem Bedacht,
Der Kaiser mich dazu hat bracht.

Slavik, Josef, geboren zu Jinec in Böhmen, als Sohn eines Lehrers, am 26. März 1806, wurde im Prager Conservatorium unter Pixis zu einem trefflichen Geiger ausgebildet. 1824 concertirte er in Prag und dann in Wien mit grossem Erfolg. In Wien wurde er mit Paganini befreundet, der sich lebhaft für ihn interessirte. Auch in Paris, wohin er nunmehr ging, errang er grossen Beifall. Nach Wien zurückgekehrt, wurde er in der k. k. Hofkapelle angestellt. 1833 am 30. Mai starb er am Typhus in Pest, wohin er, um zu concertiren, gegangen war.

Slentando (ital.), Vortragsbezeichnung = verlöschend.

Slevogt, Gottlieb, Dr. der Rechte zu Jena und Advokat zu Altenburg im Anfange des 18. Jahrhunderts, gab ein Buch heraus: »Gründliche Untersuchung von den Rechten der Altäre, Taufsteine, Beichtstühle, Predigtstühle, Kirchenstände, Gotteskasten, Orgeln, Kirchenmusik, Glocken u. s. w.« (Jena, 1732, in 8°). Die siebente Abtheilung behandelt: »Die Rechte der Kirchenmusik, Orgeln und Glocken«.

Slissato (ital.), Vortragbezeichnung = geschleift.

Sloczynski, Adalbert, Kirchencomponist und Kapellmeister der Metropolitankirche zu St. Johann in Warschau, wurde 1808 zu Leznisk in Galizien geboren. In Pulanvy unter Raszek studirte er Musik. Er schrieb schon hier drei Messen, später in Warschau vierstimmige Hymnen und Psalmen, ein Offertorium, eine Messe mit Orgelbegleitung (1848), ein *Te deum*, eine Weihnachtsmesse (1850).

Sloper, E. H. Lindsay, geboren zu London am 14. Juni 1826, bildete sich unter Moscheles zum Pianisten. 1840 begab er sich auf den Rath dieses Meisters nach Deutschland und vervollkommnete seine musikalische Ausbildung bei Aloys Schmitt in Frankfurt a. M. und in Heidelberg im Contrapunkt bei

Carl Vollweiler. In Paris liess er sich während eines mehrjährigen Aufenthaltes daselbst mit Erfolg als Clavierspieler hören, kehrte dann nach London zurück, wo er als Clavierlehrer lebt. Er veröffentlichte: »*Vingt quatre études dediées a Stephan Heller*«, op. 3. »*Douze etudes de salon*«, op. 13. »Sechs englische Gesänge für eine Stimme mit Clavierbegleitung«, op. 8. »Scene für eine Contraaltstimme und Orchester«. »*Czartorinska*, drei Mazurkas«, op. 1. Clavierstücke u. s. w.

Smanioso, Vortragsbezeichnung = wüthend, tobend, rasend.

Smart, Georg, geboren 1778 in London, daselbst gestorben am 23. Februar 1867, war trefflicher Dirigent auch von Musikfesten und besonders für die Hebung klassischer Musik in England thätig. Er gründete 1813 die *Philharmonic-Society;* auch war er es, der Beethoven, Weber, Schumann und Schubert zuerst zur Aufführung empfahl. Weber, mit dem er befreundet war, starb bei seiner Anwesenheit zu London 1826 in seinem Hause. Er war auch in London als Componist geschätzt. Sein Sohn:

Smart, Heinrich, geboren 1809 zu London, lebt daselbst als Componist und Musiklehrer. Opern, Clavier- und Gesangstücke von ihm sind in England verbreitet. S. ist auch ein guter Orgelspieler.

Smethergell, J., Professor des Clavierspiels zu London gegen Ende des 18. Jahrhunderts, verfasste eine Harmonielehre: »*A Treatise on thoroughbass*« (London, 1794, in 4°). Von seinen Compositionen sind bekannt: »*VI Ouvertures performed at Vauxhall Gardens*«, op. 5 (London, Preston). »*Lessons for the Pianoforte*« (bei Clementi). »*Sonate for the Pianoforte*« (ebend.). »*Solos essay forthy Viol.*« (ebend.) u. a.

Smetana, Friedrich, am 2. März 1824 in Leitomischl in Böhmen geboren, ist einer der besten böhmischen Operncomponisten und Clavierspieler. Er konnte schon als sechsjähriger Knabe öffentlich als Pianist auftreten. Später nahm er Unterricht bei J. Proksch, wurde Concertmeister des Kaisers Ferdinand und nahm auf Veranlassung von Alexander Dreyschock die Direktion der Philharmonischen Concerte in Gothenburg an. Nachdem er auch in Stockholm 1861 erfolgreich concertirt hatte, ging er nach Böhmen zurück. 1866 wurde er erster Kapellmeister am Landestheater in Prag und wirkte als solcher, bis er 1874 durch den fast gänzlichen Verlust seines Gehörs gezwungen wurde, diese Stellung aufzugeben. Ausser den Opern: »Die verkaufte Braut«, »Die Brandenburger in Böhmen«, »Dalibar« und »Zwei Wittwer« schrieb er viele Männerchöre und auch mehrere symphonische Dichtungen. 1876 dirigirte er im böhmischen Theater seine neue komische Oper »*Hubička*« (»Der Kuss«), die mit grossem Beifall aufgenommen wurde.

Sminuendo und

Sminuito, Vortragsbezeichnungen = abnehmend.

Smith, Amand Wilhelm, Dr. med., lebte gegen 1780 in Berlin, später in Wien, zuletzt in Ungarn. Ausser seinen medicinischen Werken veröffentlichte er: »Philosophische Fragmente über die praktische Musik« (Wien, 1787, in 8°, 164 S.).

Smith, Ehrhard, ein berühmter Orgelbauer zu Peissenberg, lebte im 15. Jahrhundert. In einer alten Urkunde (Oefel, »*Rec. Boicor. Script.*«, Band II p. 38) heisst es von ihm: »Anno 1433 datum München am Sonntag nach Jacobi spricht Herzog Ernst, Erharden Schmid gesessen zu Peissenberg, aller Steyr frey, umb sein Klugheit die er an ihm hat mit Orgeln zu machen und andern klugen dingen.«

Smith, Johann Christoph, eigentlich Schmid, da er als Deutscher 1712 zu Anspach geboren wurde. In England, wo er lebte, änderte er die Orthographie seines Namens. Sein Vater war mit Händel eng befreundet und folgte diesem sammt seiner Familie nach London. Der junge Smith, dessen leidenschaftliche Liebe zur Musik schon früh hervortrat, erhielt, 13 Jahr alt, von Händel Unterricht in der Composition und war der einzige Schüler des

grossen Meisters. Eine schwere Krankheit, die er zu überstehen hatte, war die Veranlassung, dass ihn der Arzt Arbuthnot, der ihn hergestellt, gänzlich in sein Haus nahm, in welchem die berühmtesten Gelehrten Englands verkehrten. 20 Jahre alt, componirte S. seine erste Oper »*Teramintа*«, welche 1732 aufgeführt wurde. Hierauf begleitete er einen Edelmann auf seiner Reise durch Südfrankreich. Er vollendete während dieser die Oper »*Dario*« und schrieb einige Scenen aus der »*Artaserse*« von Metastasio. Als er nach London zurückkam, fand er Händel, seinen Meister und väterlichen Freund, bereits erblindet. Er schrieb von da an die Compositionen desselben nach dessen Diktat und vertrat ihn auch als Orgelspieler bei den Oratorienaufführungen. Händel dagegen vermachte ihm alle seine Original-Manuscripte. Nach dem Tode Händel's versuchte Smith, das Unternehmen der Aufführungen von Oratorien fortzuführen. Die Einnahmen verringerten sich aber derart, dass Smith, nachdem er den Haupttheil seiner Ersparnisse dabei zugegeben, dieselben aufgab und nach Bath, wo er ein Haus besass, übersiedelte. Er starb daselbst 1795. In seinen Compositionen folgt S. dem Stile seines Meisters auf Schritt und Tritt; die besten derselben sind die Opern; »*The Fairies*«, »*The Tempest*«, das Oratorium »*Paradise lost*«; »*VI Suites de pièces pour le clavecin*«. Einige Arien dieser ungedruckten Werke sind am Schlusse des Werkes zu finden: »*Anecdotes of George Händel and John Christopher Smith*« (London, 1799, gross in Fol.). Dasselbe Buch enthält auch ein gutes Bild von Smith. Seine übrigen Werke sind: 1) englische Opern: »*Teramintа*«, drei Akte, 1732; »*Ulisses*«, 1733; »*Rosalinde*«, in drei Akten, 1739; »*Medea*« (unvollendet). 2) italienische Opern: »*Dario*«, in drei Akten, 1743; »*Issipile*«, 1746; »*Il Ciro riconosciuto*«, in drei Akten. Oratorien: »*Paradise lost*«, in drei Theilen, 1758; »*Davids lamentation over Saul and Jonathan*«, 1738; »*Nabal*«, 1764; »*Gédéon*«, 1769 (ein Theil aus den Werken Händel's); »*Judith*«, in drei Theilen; »*Josaphat*«, in zwei Theilen (nicht aufgeführt); »*La Redemption*«, drei Theile; »*Service funèbre*«; »*Daphné*«, Pastorale von Pope, 1746; »Die Jahreszeiten«, Cantate in zwei Theilen. Orgel-Fugen, 1754—56. Zwei Cantaten: »Thamesis« und »Isis und Portée«.

Smith, John Spencer, Dr. juris an der Universität Oxford, Mitglied gelehrter Gesellschaften in England und Frankreich, zu London am 11. September 1769 geboren, starb in Caen in der Normandie, wo er sich niedergelassen, am 5. Juni 1845. Zu seinen Schriften verschiedenen Inhalts gehört auch: »*Mémoire sur la culture de la musique, dans la ville de Caen et dans l'ancienne Basse-Normandie*«. In den Memoiren der Akademie zu Caen, 1825 bis 1828 enthalten. Separatabdruck: Caen bei Chalopin, 1828, 36 Seiten.

Smith, John Stafford, geboren zu Gloucester gegen 1750 als Sohn eines Organisten, der ihn auch in den Anfangsgründen der Musik unterrichtete. Sein späterer Lehrer war Boyce. Mit einer schönen Stimme begabt, fand er Aufnahme in die königliche Kapelle, deren Organist er später wurde. Er starb 1828. Es sind von ihm viele vier- und fünfstimmige Gesänge gedruckt, ebenso »*A collection of songs of various kinds for different voices*« (London, 1785, in Fol.). Eine sehr interessante Sammlung alter Kirchenmusik englischer Componisten vom 12. bis 18. Jahrhundert verdankt man ihm; die Sammlung heisst: »*Musica antiqua, a selection of Music from the twelfth to the eighteenth century*« (London, 1812, zwei Bände, in Fol.).

Smith, Robert, Professor der Physik, Philosophie und Astronomie an der Universität Cambridge; in dieser Stadt 1689 geboren, erwarb sich hauptsächlich durch sein Buch über die Optik Ruf, schrieb aber auch ein gutes Buch: »*Harmonics, or the philosophie of musical sounds Cambridge Bentham*«, 1749, ein Band in 8°, 292 S. Eine zweite vermehrte und verbesserte Auflage *(much improved and augmented)* erschien 1759 in London bei Merrill. Es existiren Exemplare dieser Ausgabe mit einem Anhang: »*Postscript upon the changeable harpsicord*« mit dem Datum 1762. Die Beschreibung dieses Instrumentes mit veränderbaren Intervallen giebt S. auch schon in der ersten Ausgabe Seite 244

bis 280 an. Die Theorie der Intervalle und das System der Temperatur ist überhaupt hier gründlich behandelt. Smith starb in Cambridge 1768.

Smolař, Franz, Pianofortevirtuos, geboren am 22. März 1821 in St. Johann bei Beroun, zeigte frühzeitig ein ungewöhnliches musikalisches Talent und bildete sich zu einem bedeutenden Pianisten. Er concertirte in Prag und ging dann nach Russland, wo er in Petersburg, Moskau, Vilna u. s. w. mit dem glänzendsten Erfolg auftrat. Im Jahre 1849 kehrte er nach Prag zurück, wo er im Theater concertirte. Von da machte er eine Künstlerreise nach Breslau, Oldenburg, Lemberg (1852) und Wien, wo er durch sein vortreffliches Spiel das Publikum entzückte. In letzterer Stadt verfiel er in eine tiefe Melancholie und musste nach Leitmeritz gebracht werden, wo er am 22. April 1856 starb. Im Triller war S. ein Meister; er spielte ihn in allen Abstufungen vom stürmischen Fortissimo bis zum leisesten Aushauchen des Morendo. In Octavengängen mit der linken sowie mit der rechten Hand entwickelte er eine ungewöhnliche Kraft und Elasticität. Er hinterliess im Manuscripte einige Claviercompositionen, von denen sein »*Impromptu*« einen tüchtigen Componisten verräth. M.

Smorendo wie

Smorzando und

Smorzato, abgekürzt: *smorz.*, Vortragsbezeichnungen = ersterbend, verlöschend, verschwindend; zugleich etwas zögernd, langsamer im Tempo werdend.

Sneedorf, Friedrich, gelehrter Däne, starb zu Kopenhagen 1792; er ist Verfasser einer Dissertation: »*De hymnis veterum Graecorum. Accedunt tres hymni Dionysio adscripti*« (Hafnix, 1786, in 8°, 72 Seiten).

Snegass, s. Schneegass.

Snel, Joseph François, geboren zu Brüssel am 30. Juli 1793, zeigte sich schon früh für die Musik vielseitig begabt. Eine reizende Sopranstimme machte ihn schon als Knaben zum Lieblinge des Kirchenchors, in den er eintrat; gleichzeitig erhielt er aber vom 11. bis 16. Jahre Violinunterricht von Van der Planken. Er gehörte bald zu den besten Violinisten der Stadt, 1811 ging er nach Paris, um als Schüler ins Conservatorium einzutreten, wo er den Unterricht Baillot's erhielt. Snel entwickelte in der Folge eine ziemlich vielseitige Thätigkeit; 1813 nach Brüssel zurückgekehrt, begann er seine Carrière, indem er sich in Concerten als trefflicher Violinist bekannt machte. Neben der Thätigkeit als Solo-Violinist am Théâtre royal errichtete er mit einem Musiker Mees eine Akademie, in welcher die Anfangsgründe der Musik nach der von Galin ersonnenen Methode des »Meloplast« gelehrt wurden; gleichzeitig errichtete er eine andere Musikschule, in der er nach dem System von Wilhem (Gesammtunterricht) unterrichten liess. Dies Institut hatte gegen 400 Schüler. Am Athénéum, wo er als Violinlehrer angestellt war, protegirte er die erstgenannte Methode. Er wurde dann erster Violinist und Chef der Privat-Musik des Königs Wilhelm I. Die Direktion von Concerten und Privatstunden liessen ihm noch Zeit, mehrere Ballette und sechs-, drei- und einaktige Opern zu componiren, die 1825, 1826, 1829 und 1830 aufgeführt wurden. Eine von ihm redigirte »Elementar-Methode der Musik für die Soldaten« verschaffte ihm 1839 das Direktorat der Normalschulen für die Militär-Musikdirektoren der Armee der Niederlande, bald darauf auch wurde er General-Inspektor der Musikschulen der verschiedenen Armeecorps. Eine neue Gelegenheit, sein Talent für die Organisation zu zeigen, wurde ihm als Kapellmeister am grossen Theater zu Brüssel, wo er das Orchester in kurzer Zeit besonders durch Heranziehung talentvoller Mitglieder bedeutend hob. Der Harmoniemusik widmete er dieselbe Sorgfalt und förderte diese auch noch dadurch, dass er Compositionen eines besseren Stils als des bisherigen für dieselbe schrieb. 1835 gab er die Direktion des Theaterorchesters auf und wurde Kirchenkapellmeister an St. Michel und Gudula. In dieser Stellung schrieb er auch eine Anzahl Kirchen-

compositionen neben Compositionen für Harmoniemusik, bis er nach und nach alle seine Funktionen niederlegte und nur Mitglied der Privatmusik des Königs blieb. Er erhielt verschiedene Auszeichnungen, auch wurde er 1817 Mitglied der Akademie der schönen Künste in Belgien und gehörte zur Jury des musikalischen Compositions-Conkurses. Auch diese Mission führte er mit rechtschaffenem Eifer durch. Die letzten Jahre seines Lebens waren durch häusliche Sorgen und Vermögensverluste getrübt; er starb am 10. März 1861, von seiner Familie und seinen Kunstgenossen tief betrauert. Seine Compositionen bestehen in fünfzehn *Tantum ergo*, vier *Salve regina*, zwei *Ave verum*, Psalmen, Litaneien, Messen, Motetten, Concerte und Fantasien für verschiedene Instrumente, Cantaten, Harmoniemusik u. s. w. Ein specielles Verzeichniss ist bei Fétis, Band 8, S. 56 zu finden.

Snep, Jean, Organist zu Zierikzée (Seeland) gegen 1725, gab heraus: 1) »*Neder duytse Liederen met een en twee stemmen en B. C.*« (Amsterdam). 2) »Sonaten, Allemanden, Couranten, Sarabanden, Giguen, Gavotten u. s. w. für Bass-Viola mit Bass continuo (ibid.).

Soave, *soavemente* (ital.), Vortragsbezeichnung = süss, lieblich, anmuthig.

Soaves, Manuel, portugiesischer Mönch, geboren zu Lissabon, starb daselbst 1756. Er hinterliess im Manuscript eine Sammlung vierstimmiger Psalmen.

Sobeck (....), Graf, lebte in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zu Koschentin in Oberschlesien auf seiner Besitzung. Er war begeisterter Musikfreund und ausgezeichneter Sänger. Friedrich II. lud ihn nach Potsdam ein, um ihn zu hören. Im Jahre 1778 errichtete er auf seiner Herrschaft ein eigenes Theater, auf dem Opern und Schauspiele gegeben wurden. Auch ein ausgezeichnetes Orchester unterhielt er dort und die bedeutendsten Sänger und Künstler, die er ansehnlich honorirte, liessen sich dort hören. Er selbst dirigirte. Erst 1783 nöthigten ihn seine zerrütteten Vermögensverhältnisse, Sänger und Orchester zu entlassen.

Sobolewski oder Sobolewsky, Eduard, geboren 1808 am 1. October zu Königsberg, entstammt einer altadeligen Familie Polens. Er studirte bei C. Maria von Weber in Dresden mehrere Jahre Musik und wurde später in seiner Vaterstadt Kapellmeister am Theater. Diese Stellung verliess er jedoch wieder, um ganz der Förderung eines von ihm gestifteten Gesangvereins zu leben. 1847 übernahm er jene Stelle aber zum zweiten Male. Von 1854—58 wirkte er in Bremen als Theaterkapellmeister und ging 1859 nach Amerika, wo er bei St. Louis auf seiner Farm lebte. Während seiner Wirksamkeit in Königsberg wurden drei seiner Opern: »Imogen« (1833), »Velleda« (1836), »Salvator Rosa« (1848) aufgeführt. Mehr als diese, und noch zwei andere Opern gefiel »Comala«, aufgeführt in Weimar. Seine Oratorien »Johannes der Täufer« und »Der Erlöser« (Hoffmeister, Leipzig) wurden in Königsberg, das erstere auch in Berlin aufgeführt. Ausser diesen Werken schrieb er zwei Sinfonien, wovon die eine: »Süd und Nord« im Leipziger Gewandhaus-Concert mit Beifall gespielt wurde. Endlich hat man noch von ihm Cantaten mit Orchester, Hymnen, das Mysterium »Himmel und Erde«, drei- und vierstimmige Männerchöre. Er starb am 18. Mai 1872.

Society of ancient Music, s. Akademie.

Sodi (auch Sody), Carlo, war zu Rom gegen 1715 geboren und kam 1749 nach Paris. Er war berühmt als Mandolinenspieler und liess sich auch öfter in kleinen Divertissements an der *Comedie Italienne*, wo er als Violinist angestellt war, auf der Mandoline hören. Er componirte mehrere kleine komische Opern und Parodien, z. B. »*La Donna superba*« unter dem Titel: »*La Femme orgueilleuse*«. Eine italienische Arie seiner Composition: »*Quanto mai felice siete*« hatte ihrer Zeit einen allgemeinen Erfolg. S. erblindete und starb in Armuth. Sein Bruder:

Sodi, Piétro, ebenfalls zu Rom geboren, kam 1743 nach Paris. Er war

Harfenist bei der grossen Oper und Componist mehrerer Pantomimen. Gedruckt wurden von ihm 1760 sechs Gesänge für die Harfe. S. starb 1764.

Soedermann, Aug. Johann, wurde am 17. Juli 1832 geboren und machte seine Studien in Leipzig unter Richter und Hauptmann. 1854 wurde er Kapellmeister am »Mindre Teater« in Stockholm, 1860 Chordirektor am »Stora Teater« und 1862 hier stellvertretender Kapellmeister. Nach längerem Krankenlager starb er am 10. Februar 1876. S. war ein reich begabter Künstler und neben A. F. Lindblad unbedingt der originellste schwedische Componist. Mit deutscher Musik vertraut und unter dem Einfluss der durch Mendelssohn und Schumann angeschlagenen Richtung der romantischen Musik stehend, wusste er doch seiner Musik nationales Gepräge zu geben. Das machte sie beliebt in seinem Vaterland. Seine Musik zu »*Ulfoosa*« oder zu »*Bondpröllopet*« (»Die Bauernhochzeit«), wie seine Balladen oder die Musik zur »Jungfrau von Orleans« geben Zeugniss hiervon. Eine Operette: »*Hinandes första lärospon*«, die am 12. Septbr. 1856 zum ersten Male aufgeführt wurde, erweist ihn auch für die dramatische Musik befähigt. Unter seinen hinterlassenen Arbeiten befindet sich auch eine Messe für Soli, Chor und Orchester. In Deutschland ist er besonders durch seinen Bröllops-Marsch bekannt geworden.

Soerensen, Johann, Dr. med., lebte als Arzt in Ebersdorf bei Lobenstein im Voigtlande und war geboren am 18. Mai 1767 zu Glückstadt im Holsteinischen. In der Jugend erhielt er Unterricht von zwei Engländern, und während er in Kopenhagen die Universität besuchte, war er Compositionsschüler von J. A. P. Schulz, der zu jener Zeit dort Hofkapellmeister war. Auch als er später als praktischer Arzt in Ebersdorf lebte, beschäftigte er sich in seinen Musestunden mit der Musik. Gedruckt sind eine Anzahl Liedersammlungen von ihm: 1) »*Sange for claveret* mit halb dänischem, halb deutschem Texte«. Erste und zweite Sammlung (Schleswig, bei Röhs, 1796, Fol.). »Der Veilchenstrauss bei Sönichsen«. »Früchte meiner Erholungsstunden«. Eine Sammlung Lieder (Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1802). XIX Lieder (Leipzig, 1803). Religiöse Oden und Lieder in Musik; zweite Sammlung (Leipzig, 1804). Ebenso dritte und vierte Sammlung, zweite Auflage (Rudolstadt, 1810). Drei Gesänge von Lavater; neuntes Werk (bei Kühnel). Unter den geistlichen Liedern sind zwei Motetten für Singchöre, welche schöne Fugen enthalten, die mit vollkommener Gewandheit durchgeführt sind.

Soggetto (ital.), auch *suggetto*, heisst das Thema einer Fuge, oder das Motiv eines weiter ausgeführten Satzes und endlich der Text eines Vocalsatzes.

Sogner, Thomas, Componist und Musiklehrer zu Neapel, um die Mitte des 18. Jahrhunderts geboren, machte seine musikalischen Studien am Conservatorium della Pietà. Sein erster Compositionsversuch fiel glücklich aus, die Cantate »*Aci e Galatea*« wurde zweimal bei Hofe aufgeführt. Die komischen Opern, welche hierauf folgten, hatten keinen Erfolg. S. liess sich später als Gesanglehrer in Livorno nieder. Er schrieb noch Kirchencompositionen: Eine Messe, achtstimmige Vespern, das Oratorium »Die Passion« nach Metastasio, Streichquartette und Claviersonaten, gedruckt in Rom.

Sogner, Pasquale, Sohn des Vorigen, geboren zu Neapel 1793, war Schüler seines Vaters und sehr begabt. 19 Jahre alt, wurde er Accompagneur beim Hoftheater zu Livorno. 1813 ging er nach Neapel und machte sich zuerst durch die Composition von Opern und Ballettmusik bekannt: »*Amore per finzione*«, Opera buffa in zwei Akten. »*Due consigli di guerra in un giorno*«, Melodrama semiserio. »*Quattro prigionieri ed un ciarlatano*«, Opera buffa. »*Guerino aglialberi del sole*«. »*Margherita di Fiandra*«, zwei Akte. »*Generosità e Vendetta*«. »*La Cena alle Montagne russe*« (die beiden letzten Opern 1824—1832 in Neapel aufgeführt). S. war geschickter Clavierspieler und hatte in seiner Jugend auch mehrere Sonaten und Trios geschrieben. Leichtsinniges Leben liess ihn jedoch die Vortheile seiner Talente nicht theilhaftig werden. Im Alter versank er in

ein solches Elend, dass er selbst die Erinnerung an sein musikalisches Talent verloren hatte.

Sohier, Matthias, französischer Musiker, geboren in den letzten Jahren des 15. oder Anfang des 16. Jahrhunderts. Er gehörte als Chorknabe zur Kapelle der Kathedrale in Paris. 1549 wurde er hier Kapellmeister, welche Stellung er 1556 noch behauptete. Es sind von ihm folgende Compositionen bekannt: 1) Zwei »*Ave Regina Coelorum*« für vier Stimmen, acht »*Regina Coeli*« desgl. vier Stimmen und sieben »*Salve Regina*«, auch vierstimmig, alle enthalten in der Sammlung: »*Liber duodecim XVII musicales ad Virgines Christiparum selectiones habet*« (Parhisiis, apud Petrum Attaignant, musicae typographum, mense aprili, 1534, in 4° obl.). 2) »*Chansons françaises*«, im XI. Buche, enthaltend 28 vierstimmige Gesänge, gedruckt von Pierre Attaignant und Pierre Jallet, Paris, 1542, klein in 4° obl. 3) »*Chansons françaises*«, im XIV. Buche, enthaltend 29 vierstimmige Gesänge (ebend. 1543, in 4° obl.). 4) »*Missa cum quinque vocibus ad imitationem moduli vidi speciosam condita D. Matth. Sohier, praefecto quondam symphoniacis ecclesiae Parisiensis*«, enthalten in der Sammlung »*Missarum musicalium certa vocum varietate secundum varios quos referunt modulos et cantiones distinctorum liber secundus, ex diversis iisdemque peritissimis auctoribus collectus*« (Parisiis, ex typographia Nicolai Duchemin, 1556, in Fol. max.).

Soifflöte, s. Sifflöte.

Sojka, Mathias, Contrapunktist und Kirchencomponist, erblickte laut Taufschein am 12. Febr. 1740 in Vilimov (Böhmen) das Licht der Welt. Die ersten Anfangsgründe in der Musik, namentlich im Violin- und Clavierspiel, dürfte er vom Vilimover Lehrer Ant. Magauer erhalten haben. Der Besitzer der Herrschaft Vilimov, Ig. Ernst Caretto Millesimo, liess den talentvollen S. lateinische Schulen studiren und schickte ihn nach Absolvirung derselben zu Joh. Seb. Bach, um ihn in der Musik, für die S. frühzeitig bedeutende Anlagen an den Tag legte, gründlich ausbilden zu lassen. S. studirte bei Bach die Harmonielehre und den Contrapunkt und als der Meister wegen zunehmender Krankheit S. nicht mehr unterrichten konnte, übergab Graf Caretto Millesimo den talentvollen S. dem berühmten Contrapunktisten Joh. Segert in Prag zur weiteren musikalischen Ausbildung. Sojka hatte in Prag ausser der musikalischen Theorie auch das Orgelspiel zum Gegenstande seiner Studien gemacht und erlangte bald den Ruf eines der grössten Organisten seiner Zeit. Albrechtsberger schätzte ihn als den besten Orgelvirtuosen unter den damals lebenden Künstlern und der musikalische Ruf S. hatte zu Folge, dass ihm viele Anträge zur Annahme von Chordirektor- oder Organistenstellen zukamen; aber die kindliche Dankbarkeit fesselte diesen bescheidenen Künstler an seinen ersten und grossmüthigen Gönner Grafen Caretto Millesimo in Vilimov, wo er als herrschaftlicher Küchen-Rechnungsführer fungirte und Gelegenheit hatte, sich völlig der Composition zu widmen. Unter dem Grafen Johann Josef Caretto Millesimo, der eine Musikkapelle unterhielt, bekleidete S. auch die Kapellmeisterstelle. S. war einer der fruchtbarsten Kirchencomponisten seiner Zeit. Unter Anderen schrieb er 40 feierliche Messen, grösstentheils *a la capella* im fugirten Stile, 8 Litaneien, 2 Requiem, 2 *Te deum*, mehr als 100 Offertorien, Graduale, Arien, Magnificate, *Veni sancte*, sowie Präludien und Fugen für die Orgel. Diese Fruchtbarkeit lässt sich nur dadurch erklären, dass S. ein ungewöhnliches Improvisationstalent besass, das ihn, in Verbindung mit seinen gründlichen theoretischen Kenntnissen, befähigte, selbst das schwierigste Thema aus dem Stegreif entweder praktisch oder schriftlich, stets aber künstlich durchzuführen. S. schrieb jedes Jahr, seitdem er zu componiren begann, zum Fest des heiligen Wenzel eine Messe für die Vilimover Kirche. Ritter von Seyfried äussert sich über Sojka's Kirchencompositionen, dass sie sich durch Klarheit, religiöse Begeisterung und Erhabenheit auszeichnen und durch ihren streng contrapunktischen Bau an seinen grossen Meister, Joh. Seb. Bach erinnern. S. bildete auch zahlreiche Schüler aus, von denen besonders J. H. Voříšek (spr. Worzischek) sich

in Wien eines grossen Rufes erfreute. Er starb am 13. März 1817 in Vilimov von seinen Schülern tief betrauert. M.

Sokol, Jos, Violinvirtuos und Componist, geboren am 27. Jan. 1821 in Březno bei Jungbunzlau in Böhmen, war der Sohn eines Wundarztes, der ihn frühzeitig im Violin-, Piano- und im Orgelspiel, sowie im Gesang unterrichtete. Auf Veranlassung des Grafen Kaunic wurde S. im Jahre 1831 ins Prager Conservatorium aufgenommen, wo er sich zu einem tüchtigen Violinvirtuosen ausbildete. Schon als Zögling des Conservatoriums versuchte er sich in der Composition und spielte im Jahre 1834 in einem Concerte des Conservatoriums sein Adagio und seine Polonaise im Mayseder'schen Stile mit glänzendem Erfolge. Als 14jähriger Knabe componirte S. im Jahre 1835 eine Ouverture, die er auch selber dirigirte und die im Jahre darauf bei der Krönung des Kaisers Ferdinand im Prager Schlosse aufgeführt wurde. Der junge Componist wurde vom Kaiser mit einem Brillantringe ausgezeichnet. Im Jahre 1837 liess S. seine zweite Ouverture aufführen, spielte im dritten Conservatoriumsconcerte sein Violinrondeau mit grösstem Beifall und dirigirte seine erste Symphonie, welche mit dem günstigsten Erfolg gekrönt wurde. Um diese Zeit machte sich S. mit dem Dichter Horner bekannt, mit dem er die Oper »Lear« zu componiren begann. Im Jahre 1839 wurde S. als Orchesterdirektor nach Vilna berufen, wo er sich leider dem Trunke ergab. Von Vilna kam S. im Jahre 1841 nach Petersburg, wo er im Orchester des Herrmann und später in jenem des Strauss als erster Violinspieler fungirte. S. starb am 9. August 1858 in Petersburg und wäre unstreitig einer der hervorragendsten Instrumentalcomponisten geworden, wenn er sich nicht mit Leidenschaft dem Trunke ergeben hätte. E.

Sol, die fünfte Silbe der alten (Guidonischen) Solmisation, die bei den Singübungen auf die fünfte Stufe jedes Hexachords traf. Bei den Franzosen und Italienern bezeichnet *sol* den Ton *g* der Tonleiter. Darnach bezeichnet:

Sol dièse den Ton *Gis*, und

Sol dièse majeur = *Gis-dur*,

Sol dièse mineur = *Gis-moll*.

Sola, Charles Michel Alexis, Flötist und Guitarrist, geboren zu Turin am 6. Juni 1786, bildete sich zuerst bei Pugnani zum Violinisten aus, vertauschte aber später die Geige mit der Flöte. Seine Lehrer waren die berühmten Flötisten Pipino und Vondano. Nachdem er vier Jahre bei einem Infanterieregiment thätig gewesen war, liess er sich 1809 in Genf nieder. Vorher hatte er auf dem Schlosse Coppet den Sohn der Frau von Staël im Flöten- und Guitarrenspiel unterrichtet. In Genf nahm er Compositionsstunden und trat 1816 daselbst mit einer Oper »Das Tribunal« hervor, worauf er im folgenden Jahre nach England ging. In London, wo er von da an lebte, veröffentlichte er mehrere seiner Werke, welche gut aufgenommen wurden, als: »*Quatuor pour flûte, violon, alto et basso*«, op. 18 (Paris, Leduc). »*Quatuor pour flûte, clarinette, cor et basson*«, op. 21 (ibid.). »*Premier et deuxième concertos pour flûte et orchester*« (Genève). »*Trios pour flûte, violon et basse*«, op. 15 (Paris, Leduc). »Variationen für die Flöte« (Mailand, Riccordi, und London, Chapell). »Grosses Trio für Harfe, Piano und Alto« (Mailand, Riccordi). »Englische und italienische Gesänge« (London, Chapell). »*Deux recueils de romances françaises*« (Leduc) u. a.

Solano, Francis. Ign., portugiesischer Musiker, wurde zu Lissabon gegen 1727 geboren, und starb im Jahre 1764. Nähere Umstände seines Lebens sind nicht bekannt, wohl aber ein von ihm verfasstes Buch: »*Nova instruçao musical, o theorica pratica de musica rhythmica com a qual se forma, e ordena sobre ses mas solidos fundamentos hum nova methodo, e verdadiero systema para constituir hum intelligente solfista, et destrissimo cantor etc.*«

Solacinal, s. v. a. Salicional.

Solcional, s. v. a. Salicional.

Solera, Temistocles, Componist aus Mailand, liess daselbst am Theater la Scala 1840 seine Oper »*Ildegonde*«, zu der er den Text und die Musik schrieben, aufführen. Nach dem Erfolge dieser schrieb er eine zweite Oper *Contadino d'Agliate*«, welche 1842 am nämlichen Theater gegeben wurde l in Brescia unter dem Titel: »*La Fanciulla di Castel Gandolfo*«. Die dritte er, 1843 in Padua zuerst gegeben, heisst: »*Genio e Sventura*«.

Solère, Etienne, Clarinettist und Componist für sein Instrument, ist zu nt-Louis am 4. April 1753 geboren. Mit vierzehn Jahren trat er als rinettist in das Musikcorps eines Infanterie-Regiments und nahm erst nach lf Jahren seinen Abschied. Nach erneuerten Studien bei Michel Yost liess sich in Paris im *Concert spirituel* mit vielem Erfolge als Clarinettist hören d wurde darauf vom Herzog von Orleans engagirt. Nach dessen Tode trat in die Kapelle des Königs als erster Clarinettist, und wurde bei der Grün- ng des Conservatoriums als Professor bei demselben angestellt. Auch in dem chester der königl. Oper erhielt er eine Anstellung als Soloclarinettist. Er rb 1817. Von seinen Compositionen sind veröffentlicht: »*Symphonies concer- tes pour deux clarinettes*«, No. 1 und 2 (Paris, Imbault). »*Concertos pour rinette*«, No. 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7 (Paris, Sieber & Imbault). »*Duos pour deux rinette*«, No. 1 und 2 (Paris, Michel Ozy & Janet). »*Fantasies pour clarinette piano*«, No. 1, 2, 3 (Paris, Hentz-Jouve). »*Airs variés pour la clarinette*«, . 1, 2, 3, 4, 5 (Paris, Sieber). »*Soixante-quinze suites d'harmonie militaire, rches, pas redoublés etc.*« (Paris, Royer, Imbault, Leduc).

Sol-fa, diejenige Mutation der Silben bei der Guidonischen Solmisation, ch der auf dem Ton *c* nicht *sol*, sondern *fa* ausgesprochen werden muss Solmisation).

Solfeggio (ital.) oder

Solfège (franz.), ein Uebungsstück für Gesang, ohne Text, das auf die rschiedenen Vocale gesungen wird, um Anfänger die Intervalle zu treffen d rein zu intoniren und zugleich auf jedem Vocal einen guten Ton erzeugen lehren, und weiterhin die Kehlfertigkeit und den Vortrag abgeschlossener esangstücke durch sinngemässe Phrasirung zu üben. Die ausgezeichneten nger und Gesanglehrer, wie Concone, Lablache, Crescentini, Benelli u. A. ben auch ausgezeichnete Solfeggien geschrieben.

Solfeggiren, franz. *solfier*, ital. *Solfeggiare* heisst demnach, die Töne cht auf den Text, sondern auf die Solmisations-Silben, oder auf andere lben oder die Namen der Töne oder auf die Vocale singen. Dies letztere erfahren heisst auch Vocalisiren oder Abc-diren (s. Solmisation).

Solfeggisten heissen die Mitglieder einer Gesellschaft in England (die »*Tonic-l-fa-Association*«), welche nach einer eignen Methode Musik nach den natür- hen nicht temperirten Verhältnissen betreibt. Die »*Tonic-Sol-fa*-Methode« der Name eines Systems Musik zu lehren, welches sich während der letzten Jahre hauptsächlich durch die Bemühungen von Mr. Curwen in Plaistow ssex) schnell über ganz England verbreitet hat. Mr. Curwen erlangte seine ste Kenntniss des Systems von Miss Glover, welche nach den Principien sselben im Jahre 1840 in Norwich im Gesangunterrichte bei Kindern be- utende Resultate erzielte. Mit Erlaubniss dieser Dame adoptirte Mr. Curwen ren Plan, welchen er modificirte und für populären Gebrauch erweiterte. ersuche, die Notirung der Musik zu verbessern, sind von Zeit zu Zeit seit hrhunderten gemacht worden und zwar alle mit der Idee, den Sänger dadurch unterstützen, dass man das Verhältniss der Stufen der Scala zum Grundtone klar als möglich macht. Dies ist der Zweck der *Tonic-Sol-fa*-Methode, orin das System mit seinen fünf Linien, Schlüsseln, Vorzeichnungen u. s. w. rtgelassen wird und nach welcher der Schüler seinen ersten Unterricht an ner Karte erhält, welche man den »Modulator« nennt. Hierdurch, mit Hülfe r bekannten *Sol-fa*-Silben und deren Anfangsbuchstaben, wird die Tonleiter it ihren exakten Zwischenräumen bildlich dargestellt.

MODULATOR.

s	DOH^{1}	f
	TE	m
f		
m	LAH	r
r	SOH	d
		t_{1}
d	FAH	
t_{1}	ME	l_{1}
l_{1}	RAY	s_{1}
s_{1}	DOH	f_{1}
	t_{1}	m_{1}
f_{1}		
m_{1}	l_{1}	r_{1}

Die relativen Tonarten der Dominante und der Sub-Dominante findet man in den Seiten-Colonnen. Man wird bemerken, dass die *Sol-fa*-Silben nach englischer Weise geschrieben sind und dass *Si* in *Te* geändert ist, damit man es nicht mit *Sol* verwechsle, wenn nur die Anfangsbuchstaben gebraucht werden. *Soh* hat den Vorzug vor *Sol*, weil die Stimme damit einen besseren Ton erzeugen kann. Die kleinen Striche am Kopf und am Fuss der Noten zeigen die höhere und die niedrigere Octave an, während die mittlere kein solches Zeichen hat. Die Colonnen des Modulators stellen das gegenseitige Verhältniss der Töne dar und nicht deren absolute Höhe. *Doh* mag $C\sharp$, $E\flat$, *A*, *C* oder irgend einen andern Ton bezeichnen, in der *Tonic-Sol-fa*-Methode ist *doh* unter allen Umständen der Grundton (die Tonika, daher der Name »*Tonic Sol-fa*«) in Uebereinstimmung mit Guido's Gebrauch und im Gegensatz zu den modernen Systemen von Wilhelm, Hullah u. s. w. Nachdem der Schüler während einiger Lektionen die Töne gesungen hat, welche der Lehrer mit einem Stabe auf dem Modulator anzeigt, bekommt er die bildliche Darstellung der Scala seinem geistigen Auge eingeprägt und geht dann zur Notirung wirklicher Musik über. Diese besteht aus den Anfangsbuchstaben der *Sol-fa*-Silben, welche in wagerechten Linien geschrieben werden. Der Schüler liest diese Buchstaben in Erinnerung an den Modulator und auf diese Erinnerung ist die Notirung gegründet. Das Zeitmaass und der Rhythmus werden in der *Tonic-Sol-fa*-Notirung durch die Interpunktionszeichen markirt, welche im gewöhnlichen Druck gebraucht werden, mit dem wichtigen Vorbehalt, dass jeder Taktschlag in derselben Reihe dieselbe Länge einnimmt, gleichviel wie viele oder wie wenige Noten derselbe enthalten mag. Dies unterstützt den Sänger, indem es das Messungsvermögen des Auges zu Hülfe zieht und es ist in einfacher Musik kaum nothwendig, von den Taktzeichen Notiz zu nehmen. Die folgenden sind leere Takte:

$^{2}/_{4}$-Takt. | : | : | : etc.

$^{4}/_{4}$-Takt. | : | : | : | : etc.

$^{3}/_{4}$-Takt. | : : | : : etc.

$^{6}/_{8}$-Takt. | : : | : : etc.

Die obigen Zeichen dienen sowohl, um das Zeitmaass wie auch den Accent zu markiren. Die senkrechte Linie bezeichnet wie in der System-Notirung den Anfang jedes Taktes und wird am stärksten betont. Der mittlere Accent, welcher im $^{4}/_{4}$-Takt auf den dritten und im $^{6}/_{8}$-Takt auf den vierten Taktschlag fällt, wird durch eine kurze Linie bezeichnet. Der leise Accent, welcher im $^{2}/_{4}$-Takt auf den zweiten Schlag, auf den zweiten und dritten im $^{3}/_{4}$- oder $^{3}/_{8}$-Takt u. s. w. fällt, wird durch ein Kolon angedeutet. Ein *Sol-fa*-Anfangsbuchstabe, welcher einem dieser Zeichen folgt | d oder :d ‖ u. s. w., bezeichnet einen Ton, der den ganzen Taktschlag ausfüllt. Soll der Ton verlängert werden, so macht man einen wagerechten Strich in jeden Zeitabschnitt, in welchem derselbe gehört werden soll | d :— ‖ oder | s :— :— ‖ u. s. w. Eine Pause entsteht, wenn einem Accentzeichen keine Note folgt | d : | d :d ‖ oder | s : :s ‖ u. s. w.

Die Eintheilungen der Taktschläge werden nach demselben Princip angedeutet. Ein Punkt in der Mitte eines Taktschlages theilt denselben in zwei gleiche ein (:d.d). Ein Komma in der Mitte von halben Taktschlägen theilt diese in Viertel ein (:d,d.d,d). Umgedrehte Kommas theilen einen Taktschlag in Drittel ein (:d'd'd). Eine Note wird durch irgend welche dieser Untereintheilungen vermittelst wagerechter Striche verlängert, mit Ausnahme der oft vorkommenden Eintheilung eines Taktschlages in drei Viertel und ein Viertel, in welchem Falle die Eintheilungszeichen dicht zusammengestellt werden und dann die Verlängerung ohne Weiteres selbst bezeichnen (:d.,d). Bei Stücken welche aus mehreren Stimmen bestehen, werden diese reihenweise unter einander gesetzt und durch eine Klammer verbunden. Mit diesen Erläuterungen wird man das folgende Beispiel aus Händel's Hallelujah-Chor verstehen:

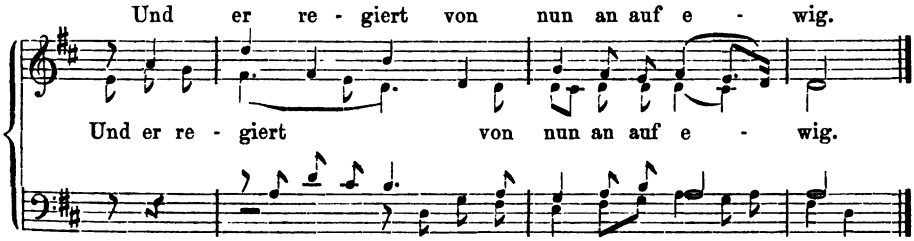
Beispiel der *Tonic-Sol-fa*-Notirung.

KEY D.

.	:s		d'	:m		l	:d		f	:m	.r	m	:r	.,d	d	:—			
	And		he	shall		reign	for		ev	-	er	and	ev	-	-	er.			
.r	:s	.f	m	:—	.r	d	:—	.d	d	.t,	:d	.d	d	:t'		d	:—		
And	he	shall	reign					for	ev	-	er	and	ev	-	-	er.			
.	:			.s	:d'	.t	l	:—	.s	f	:s	.l	s	:—		s	:—		
				And	he	shall	reign		for	ev	-	er	and	ev	-	-	er.		
.	:			:			.d	:f	.m	r	:m	.f	s	:f	.s	m	:d		
								And	he	shall	reign	for	ev	-	ver	and	ev	-	er.

Und er re - giert von nun an auf e - wig.

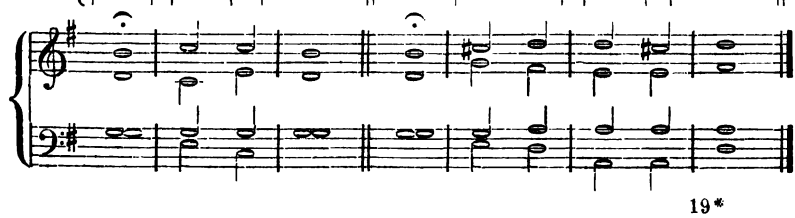
Und er re - giert von nun an auf e - wig.



Wenn sich, wie das mit Ausnahme der aller einfachsten Musik fast immer der Fall ist, im Verlauf eines Stückes die Tonart ändert, so werden auch die *Sol-fa*-Namen gewechselt und zwar so, dass *doh* immer den Grundton bezeichnet. Man macht vermittelst einer Doppelnote (^{s}d, ^{m}l,) eine »Brücke« von der alten Tonart in die neue, so denselben Ton mit den ihm in beiden Tonarten gehörenden Namen bezeichnend. Der folgende Kirchengesang von Dupuis giebt ein einfaches Beispiel einer Veränderung der Tonart. Die Buchstaben »D.t.« deuten die neue Tonart an.

Kirchengesang von Dupuis, die Veränderung der Tonart illustrirend.

G.					D.t.							
m	f	:f	m	:—	^{m}l	t	:d'	d'	:t	d'	:—	
s,	f,	:l,	s,	:—	^{s},d	f	:m	r	:r	m	:—	
d	d	:d	d	:—	^{d}f	f	:s	s	:s	s	:—	
d	l,	:f,	d	:—	^{d}f	r	:d	s,	:s,	d	:—	



Es ist unnöthig, die kurzen Uebergänge, welche so häufig in Cadenzen vorkommen, mit »Brücken-Noten« und Veränderung der Silben zu markiren. Man gebraucht anstatt dessen *fe*, um das erhöhte *fa*, und *ta*, um das erniedrigte *te* zu bezeichnen. Auf diese Weise würde die Melodie von Dupuis' Gesang folgendermaassen geschrieben werden:

| m | f :f | m :— | m | fe :s | s :fe | s :— ‖

Chromatische Töne, welche die Tonart nicht verändern, werden nach demselben Plan dadurch bezeichnet, dass man den Vocal für die Erhöhung »e« und für die Erniedrigung in »a« umändert, welcher letztere Vocal wie *aw* in dem englischen Worte *law* ausgesprochen wird. Z. B. d de, l le und t ta, m ma u. s. w. Die Moll-Tonart wird in der *Tonic-Sol-fa*-Methode nicht als eine besondere Scala betrachtet, sondern einfach als ein Modus der Dur-Tonart mit *lah* anstatt *doh* als Grundton. *A-moll* würde daher genannt werden: »Tonart *C*, *lah* Modus«. Den erhöhten sechsten Ton der Moll-Tonleiter nennt man *bah* und den erhöhten siebenten *se*.

Die mit der *Tonic-Sol-fa*-Notirung verbundene Lehrmethode ist äusserst sorgfältig graduirt. Man lehrt dem Schüler zuerst die Töne des Grund-Accordes, dann die des Dominant- und schliesslich die des Subdominant-Accordes, womit die Scala beendigt ist. Der Lehrer singt niemals mit seinen Schülern; ebensowenig bedient er sich eines Instrumentes, um dieselben zu leiten. Er singt, während sie zuhören, wodurch selbständiges Können hervorgerufen wird. Das Niederschreiben der Namen von gehörten Tönen wird von Anfang an geübt, um das Gehör auszubilden. Eine Anzahl von Takt-Namen oder Rhythmen-Sprache (dem Französischen entlehnt), dient dazu, das Lernen des Zeitmaasses dadurch zu erleichtern, dass dasselbe von der Musik getrennt wird. Man lehrt die Schüler, in jedem der sieben Töne der Scala einen charakteristischen Effekt zu entdecken. So z. B. nennt man *doh* stark, fest; *lah* kummervoll u. s. w. Dies wird als ausserordentlich werthvoll betrachtet, da es das Gehör in reiner Intonirung unterstützt. Man hat für jeden der sieben Töne der Scala ein Zeichen mit der Hand, womit der specielle Effekt derselben noch weiter exemplificirt wird. Das *Tonic-Sol-fa*-Collegium, welches nur ein Examinations-Institut ist, gewährt 16 Certificate, fünf in Gesang und Notirung, drei in Theorie, eins für Lehrer, vier für verschiedene Klassen von Instrumenten; die andern in Harmonielehre, Composition und in der System-Notirung. Von dem hauptsächlichsten Certificat sind bereits 86,000 gewährt worden. Mr. Curwen hat in den letzten Jahren auf der von Miss Glover gelegten Grundlage ein System der Harmonielehre errichtet, welches mit grossem Erfolge in allen Theilen des Landes von Studirenden benutzt worden ist, welche »Correspondenz-Klassen« bilden und ihre Exercitien zur Correctur einsenden. Die *Tonic-Sol-fa*-Methode wurde zuerst durch Kinderfeste im Crystallpalaste (das erste fand im Jahre 1857 statt) in hervorragender Weise vor die Oeffentlichkeit gebracht. Im Jahre 1867 ging der Chor der »*Tonic-Sol-fa-Association*« unter Leitung des Herrn Proudman zu dem internationalen Wett-Singen nach Paris und erlangte einen Preis. Die nach dieser Methode Studirenden haben mit Erfolg Prüfungen bestanden, welche mit der alten Notirung gehalten wurden. Sie haben z. B. während der letzten sechs Jahre zwei Drittel der Preise gewonnen, welche von Mr. Hullah in der »*Society of Arts*« ertheilt wurden. Im Jahre 1869 wurde *Tonic Sol-fa* von dem Ausschuss des »*Council on Education*« als mit dem alten System gleichberechtigt anerkannt. Im Jahre 1872 adoptirte die Londoner Schulbehörde die Methode, welchem Beispiele die provinziellen Behörden weit und breit gefolgt sind. *Tonic-Sol-fa*-Chöre haben mehrere Preise in den nationalen Musikfesten im Crystallpalast gewonnen. Die Zahl der Schüler, welche jährlich *Tonic-Sol-fa*-Klassen durchmachen, wird auf 315,000 geschätzt. Das System ist von Missionären und Auswanderern in alle Theile der Welt ‹ in-

geführt worden und man hat die Musik in chinesisch, singalesisch, arabisch, spanisch, malagasisch u. s. w. gedruckt. Die Beförderer der Methode haben bis jetzt noch nicht die Anwendung derselben für Instrumentalmusik betrieben, aber eine wachsende Anzahl von Orgel-, Harmonium- und Clavierspielern ziehen die *Tonic-Sol-fa*-Notirung vor; auch ist dieselbe erfolgreich für Streich- und Blasinstrumente angewandt worden sowohl von einzelnen Spielern als auch von Kapellen. *Tonic-Sol-fa*-Schüler lernen die alte Notirung mit Leichtigkeit und setzen immer ihren Ehrgeiz darein, derselben Meister zu werden. Anstatt daher der etablirten Notirung entgegen zu arbeiten, macht die *Tonic-Sol-fa*-Methode die Masse mit ersterer bekannt und ist geeignet, mit derselben Hand in Hand zu wirken. Eine genauere Beschreibung der *Tonic-Sol-fa*-Methode ist zu finden in Curwen's »*Standard Course of Lessons*« und »*How to Observe Harmony*«, zu beziehen von dem Herausgeber und Verleger No. 8 Warwick Lane, London E. C. Eine ganze Reihe von grossen Werken, wie: Mendelssohn's »Paulus«, Händel's »Messias«, »Israel in Aegypten«, »Judas Maccabäus«, das »Dettinger *Te deum*«, Haydn's »Schöpfung« u. s. w. sind in dieser Notenschrift der Solfeggisten veröffentlicht.

Soli, die Mehrheit von Solo (s. d.).

Solicinien = Solostellen, Solosätze.

Solié, Jean Pierre, eigentlich Soulier, geboren zu Nimes 1755, als der Sohn eines Violoncellisten am dortigen Theater. Von Kindheit an von demselben zur Musik angehalten, begann S. seine Musiker-Laufbahn als Chorknabe, da er eine schöne Sopranstimme besass, die sich später in einen ebensolchen Tenor verwandelte. Seitdem lebte er als Gesanglehrer und Violoncellist am Theater in verschiedenen Städten Südfrankreichs. Als er sich in einer solchen Stellung zu Avignon befand, ereignete es sich, dass er in der Aufführung der damals neuen Oper Gretry's »*La Rosière de Salenci*« für den erkrankten Solisten eintrat, und als Tenorist Erfolg genug erzielte, um sofort als solcher engagirt zu werden. Er blieb nun Opernsänger, doch während seiner Thätigkeit als solcher hatte sich sein Organ unmerklich zu einem wohlklingenden Bariton umgewandelt, so dass mehrere Componisten ausdrücklich für seine Stimme Partien schrieben. Die Rollen Alibour in »Euphrosine«, der Arzt in »Stratonice«, Albert in »*Une folie*«, Jakob in »Joseph« gehören zu diesen. Im Jahre 1790 wagte S. abermals einen neuen Versuch und zwar als Componist mit einigen eingelegten Arien. Der Erfolg, den er mit diesen erreichte, bestimmte ihn, weiter zu gehen. 1792 debutirte er mit einer kleinen Oper naiven Genres, der 24 meist ein- oder zweiaktige Opern folgten, die fast alle mit leichter, etwas trivialer Musik versehen, dem Geschmack der Menge zusagten. Gedruckt sind in Paris: »*Jokey*«, »*Le secret*« (eine der besten), »*Le chapitre second*«, »*Le Diable à quatre*«, »*Mademoiselle de Guise*«. Solié starb am 6. August 1812.

Solié, Emile, zweiter Sohn des Vorigen, geboren zu Paris am 9. April 1801, liess sich in Ancenis nieder. Es erschienen einige kleine Schriften von ihm, nämlich: »*Histoire du théâtre de l'Opéra-Comique*« (Paris, 1847, in 12°, 32 Seiten). »*Notice sur l'Opéra national*« (Paris, 1847, in 8°, 16 Seiten). »*Etudes biographiques anecdotiques et esthétiques sur les compositeurs qui ont illustré la scène française*« (Ancenis, Rameau, 1835).

Solito (ital.), gewöhnlich, *al solito, maniera solita* = auf gewöhnliche Weise, zeigt an, dass man eine vorgeschriebene, abweichende Vortragsweise wieder verlassen und wie gewöhnlich, dass man z. B. nach vorangegangenem Flageolettspiel, wieder die natürlichen Töne spielen soll.

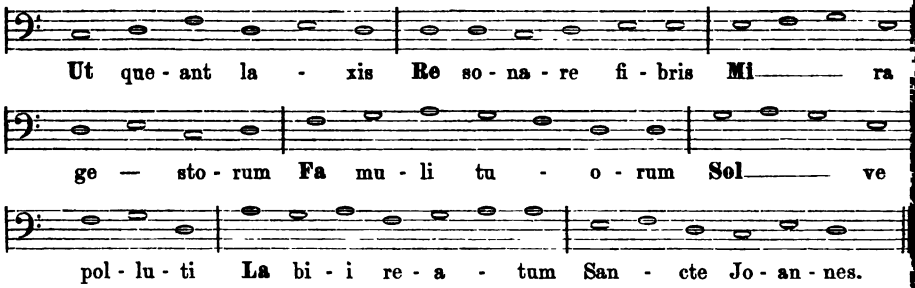
Soliva, Carlo E., Gesangsprofessor und Componist, geboren im Jahre 1792 zu Casal-Montferrat im Piemontesischen, bildete sich im Mailänder Conservatorium unter Asioli und Federici. Im Jahre 1816 schrieb er die Opern »*Il trionfo di Berenice*« und »*Festa di bronzo*«; im Jahre 1818 »*Giulia e Sesto Pompeo*«, im Jahre 1824 die Oper »*Elena e Malvino*«. Im Jahre 1821 wurde

er als Gesangsprofessor an das Warschauer Conservatorium berufen, welch Stelle er annahm und bis zum Jahre 1831 bekleidete. Er bildete einige treff liche Schüler, wie die Sängerinnen Gladkowská, Janiszewska und den Tenoris Dobrské. Im Jahre 1832 ging er nach Petersburg, wo er bis zum Jahre 183 als Kapellmeister und bis zum Jahre 1840 als Gesangsprofessor an der kaiser lichen Theaterschule wirkte. Im Jahre 1841 begab er sich nach Italien un wurde von dem Musikverein »Cecilia« zum Mitglied ernannt. Später ging e nach Paris, wo er im Jahre 1851 starb. Ausser den genannten Opern schrie er zwei Trios für Piano und Streichinstrumente, *Ave Maria*, *Pater noster*, *Salv Veni creator*, zwei Psalme, 112 und 128, mit Orchester, ein *Te deum*, das e Napoleon III. widmete, *De profundis*, eine grosse Polonaise und eine Gesang schule. Als Componist zeichnete er sich zwar nicht gerade durch reiche Er findung, aber durch thematische Ausführung der Ideen aus und war vertraut mi den Werken der grössten Tonsetzer alter und neuer Zeit. Ms.

Soller, eigentlich *Solère* (s. d.).

Sollecito (ital.), Vortragsbezeichnung = sorgfältig.

Solmisation heisst bekanntlich der Gebrauch der Silben *ut*, *re*, *mi*, *fa*, *sol la*, zur Benennung der ersten sechs Töne der Tonleiter. Guido soll darau durch den Hymnus:



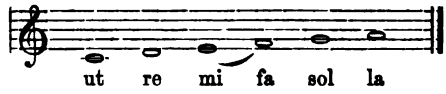
geführt worden sein. Dieser Hymnus, von dem hier nur die erste Strophe mitgetheil ist und den man dem Paulus Diaconus (genannt Winfried, auch Warnefried), geboren 730, gestorben 800, zuschreibt, soll im frühen Mittelalter als Mittel gegen die Heiserkeit gebraucht worden sein. Wie die oben mitgetheilte Melodie zeigt, beginnt jede Verszeile immer um einen Ton höher, so dass auf die Anfangs silbe *ut*, der Ton *c*, auf die Anfangssilbe der zweiten Verszeile *re*, der Ton *d* auf die der dritten *mi*, der Ton *e*, auf die der vierten *fa*, der Ton *f*, auf die der fünften *sol*, der Ton *g* und endlich auf die der sechsten *la*, der Ton *a* zu stehen kommt. Guido giebt nun seinen Schülern den Rath, um das Treffen dieser sechs Töne zu erleichtern, sich vermittelst dieser Anfangssilben den Unterschied dieser sechs Töne einzuprägen. Diese nahmen den Rath so ernst, dass bald neben den Buchstaben bei der Solmisation die erwähnten Silben als Bezeichnung für die betreffenden Noten gewählt und Jahrhunderte beibe halten, und dass der gesammte Tonreichthum in Hexachorde gegliedert wurde. Ob dies im Sinne und Geiste Guido's geschah ist nicht mit Bestimmtheit zu erweisen, da weder er selbst, noch seine Zeit- und Altersgenossen, wie Berno Augiensis, der gelehrte Abt zu Reichenau, oder Hermannus Contractus, noch die unmittelbaren Nachfolger wie S. Wilh. Hirsaugiensis, welcher ebenfalls die Werke Guido's benutzte, oder sein Schüler Theogerus, Bischof von Metz u. s. w. etwas davon erwähnen. Erst Joannes Cotton, Scholasticus im Kloster St. Matthias zu Trier, gedenkt im ersten Kapitel seines Tractats: »Joannis Cottonis Musica« der guidonischen Silben«, ebenso wie Siegebertus Gemblacensis in seiner Chronik und in »*Libro de Script. eccl.*« Ausser der erwähnten Anleitung zum Gebrauch der Anfangssilben des Hymnus mag allerdings Guido auch noch durch seine Intervallenlehre, wenn auch nicht absichtlich, Veranlassung zur Solmisation gegeben haben. Im vierten Kapitel seines

»Microloge« behandelt er die Intervalle und er spricht hierbei nur vom *Tonus*, dem grossen Raum (ganzer Ton) und vom *Semitonus*, dem kleinen Raum (Halbton) und von sechs Intervallen, der grossen und kleinen Secunde, grossen und kleinen Terz, der Quarte, in einer neuern Abschrift werden auch die Sext und Octave erwähnt, aber zugleich bemerkt, dass sie selten vorkommen. Diese einzig auf der damaligen Gesangspraxis beruhenden Winke und Erörterungen konnten recht wohl seine mittelbaren und unmittelbaren Schüler, die sich bald nach seinem Ableben über fast ganz Europa verbreiteten, zur Solmisation und Ordnung des vorhandenen Tonmaterials in Hexachorde verleiten. Innerhalb der Sext nur befinden sich die sangbaren Intervale und es war ganz natürlich, dass die Gesangspraxis mit diesem Intervall abschloss. Die Solmisation theilte demnach die sämmtlichen Töne in Gruppen von sechs Tönen, so, dass der Halbton immer von der dritten zur vierten Stufe zu liegen kam. Dies war zunächst nur noch ausser von *c*: *c—d—e f—g—a*, noch von *g* aus möglich: *g—a—h c—d—e*; allein die Gesangspraxis jener Zeit kannte bereits das doppelte *b (h)*, das weiche wurde unser *b* und das harte, eckige unser *h*, und mit dem weichen, unserem *b* vermochte sie nun auch von *f* aus ein neues jenem ursprünglichen gleiches Hexachord herzustellen: *f—g—a b—c—d*, so dass sich der ganze Tonreichthum jener Zeit in sieben Hexachorden darstellt:

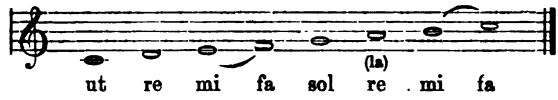
ee							*la*	
dd						*la*	*sol*	
cc						*sol*	*fa*	
bb (♮)						*fa*	*mi*	
aa					*la*	*mi*	*re*	
g					*sol*	*re*	*ut*	*Hexachordum durum superacutum.*
f					*fa*	*ut*		*Hexachordum molle acutum.*
e				*la*	*mi*			
d			*la*	*sol*	*re*			
c			*sol*	*fa*	*ut*			*Hexachordum naturale acutum.*
b (♮)			*fa*	*mi*				
a		*la*	*mi*	*re*				
G		*sol*	*re*	*ut*				*Hexachordum durum acutum.*
F		*fa*	*ut*					*Hexachordum molle grave.*
E	*la*	*mi*						
D	*sol*	*re*						
C	*fa*	*ut*						*Hexachordum naturale grave.*
B (♮)	*mi*							
A	*re*							
Γ	*ut*							*Hexachordum durum grave.*

Von diesen drei verschiedenen Hexachorden heisst das von *c* aus construirte *Hexachordum naturae* oder *naturale*, das natürliche, denn die natürliche Tonleiter beginnt mit *c*. Das von *g* ausgehende aber heisst *Hexachordum durum*, das harte Hexachord, weil es das harte *b*, unser *h*, enthält, zum Unterschiede vom weichen Hexachord, dem *Hexachordum molle*, in welchem das weiche, runde *b*, unser *b*, zur Vermeidung der Härte des Tritonus (*f—h*) angewendet ist. Da bei der Benennung der Töne die gregorianischen Buchstaben und diese Silben angewandt wurde, z. B. *Gamma ut*, *C fa—ut*, *G sol—re—ut*, *A—la—mi—re*, so wurde damit allerdings das Verhältniss der einzelnen Töne in ihrer Beziehung zu Tonika, Dominant und Unterdominant genau bezeichnet, was von grossem Vortheile für den Schüler sein musste. Zum »Kreuz der armen Singknaben« (*crux tenellorum puerorum*), wie man sie später bezeichnete, wurde die Solmisation erst durch die sogenannte

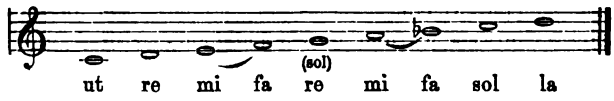
Mutation, durch den Silbenwechsel wenn der Gesang in ein anderes Hexachord überging. Beim Singen wurden nur die Silben angewendet:



wurde dies Hexachord überschritten, sang man die Tonleiter weiter hinauf, so musste die Mutation eintreten, und zwar nach der Regel: der Halbton muss immer mit *mi—fa* bezeichnet werden. Sang man also jene Tonleiter *h—c* weiter, so erhielten diese beiden Töne die Bezeichnung *mi—fa*:



Wurde dagegen *b—c—d* weiter gesungen, so kam das *mi fa* auf *a b* zu stehen:



Wie hier angedeutet ist, erfolgt der Silbenwechsel (die Mutation) auf dem, beiden Hexachorden gemeinschaftlichen Ton. *Γ ut*, *A re*, *B mi* und *ee la* führen in kein anderes Hexachord und konnten deshalb auch nie mutirt werden. Bei den andern Tönen deuten die Silben zugleich die Mutation an. So hatte z. B. *a—la—mi—re* deren sechs aus *la* oder *re* in *mi*, aus *mi* in *la* oder *re* und aus *re* in *la* oder *mi*. Ebenso ergeben die Töne *G*, *c* und *d* jeder drei aufwärts und drei abwärtssteigende Mutationen; diese vier Töne also zusammen 24. Die Töne *e—f* kommen nur in zwei Hexachorden vor, jeder gewährt demnach nur zwei Mutationen. Die Töne *h* und *b* aber geben gar keine Mutationen, da jenes nur im harten und dies nur im weichen Hexachorde vorkommt. Demnach sind überhaupt 28 Mutationen möglich.

Um den Anfängern im Gesange das Solmisationssystem zu erleichtern und dem Gedächtniss zu Hilfe zu kommen, kam man später auf die sogenannte harmonische oder guidonische Hand (s. d.). Guido selbst thut derselben noch nirgends Erwähnung, wohl aber bereits Cotton und Engelhardt von Admont gedenkt ihrer als längst bekannt. In dem »*Tractus*« von Elias Salomonis (1274) wird die Eintheilung der Hand bereits durch eine Zeichnung dargestellt, und im 13. Jahrhundert war sie schon zu einer Art von Zunftzwang geworden. Nur durch die genaueste Vertrautheit mit derselben erwarb man das Ansehen eines kunstgebildeten Sängers. Die 19 Glieder der Hand, die Fingerspitzen mitgerechnet, wurden zum Sitz für die 19 Töne der Scala Guido's (*b* und *h* galten hierbei für einen Ton, der eben nach dem Geschlecht, ob weich oder hart, in Anwendung kam). An der Spitze des Daumens der linken Hand fand *Γ ut* seinen Platz auf dem nächsten Gliede *A re* und darunter *B mi* u. s. w. (s. Guidonische Hand). Dies ganze System war aus der beschränkten Gesangspraxis des 11. Jahrhunderts hervorgegangen und auf eine beschränkte Tonleiter gegründet, als beide sich mächtig erweiterten, als Umfang und Verwendung der Töne grössere Ausbreitung gewannen, namentlich mit der Einführung der chromatischen Töne, wurde die Mutation immer beschwerlicher und verwickelter. Die ganze weitere Entwickelung drängte dahin, die Tonleiter innerlich abzuschliessen und sie in der Wiederholung der Octave und dem vorangehenden *Semitonium* abzurunden und so musste das ganze Solmisationssystem nothwendig dem neuen weichen. Im 16. Jahrhundert bereits mehren sich die Bestrebungen zur Einführung einer neuen Silbe für den siebenten Ton der Tonleiter. Mit der Einführung der siebenten Silbe für den siebenten Ton, die man übrigens auch dem Schulmeister zu Vohenstrauss Kilian Hammer — daher Voces Hammeriana — zuschreibt, hatte die Solmisation ihre ursprüng-

liche Bedeutung in sofern verloren, als sie von da ab nur noch für Stimm- und Tonbildung nutzbar wurde, nicht auch für die Einführung in das Tonsystem. Diesem wurde von da an die Siebentonleiter auch beim Gesange zu Grunde gelegt, die ganze verwickelte Lehre von der Mutation fiel in sich zusammen und wurde bedeutungslos. Es erwuchsen ihr daher bald heftige Gegner, aber bis ins 18. Jahrhundert hinein fand sie auch noch eifrige Vertheidiger, so dass der Kampf um ihre Existenz zu einem oft sehr erbitterten wurde. Buttstett (»*Ut re mi fa sol la, tota Musica et Harmonia aeterna*« oder »Neu eröffnetes, altes, wahres einziges *fundamentum musices* etc., Erfurt, 1717) war einer ihrer letzten Vertheidiger; er fand an Mattheson (»Das beschützte Orchester«, Hamburg, 1717, pag. 319 ff.) seinen Gegner, der ihn vollständig besiegte und damit dem Streit für immer ein Ende machte. Die Solmisationssilben wurden in Deutschland nur noch stimm- und tonbildend angewendet; die Franzosen und Italiener behielten sie an Stelle der Notennamen bei, natürlich ohne den beschwerlichen Apparat der Solmisation unter Hinzufügung der Silbe *si* für den siebenten Ton.

In der Gesangspraxis wurden in verschiedenen Zeiten und Ländern auch andere Silben angewendet; so in Belgien und den Niederlanden die sogenannte *Bobisatio* oder *Bocedisatio*, auch *voces belgicae* oder *Solmisatio belgica* genannt, nach welcher beim Solfeggiren die Silben: *bo—ce—di—ga—lo—ma—ni* angewendet werden; ihre Einführung schreibt man Hubert Waelrant (gestorben 1595) zu. Daniel Hitzler (gestorben 1635) versuchte die sogenannte *Bebisation* einzuführen, nach welcher die Silben: *la, be, ce, de, me, fe, ge* für die Töne *A B C D E F G* galten. Doni wollte von den alten Silben nur *re mi fa sol* beibehalten und durch deren Wiederholung die Octave bezeichnen. Durch Graun endlich wurde die Damenisation eingeführt, nach welcher die Silben *da me ni po tu la be* der *C-dur*-Tonleiter untergelegt wurden und sie werden auch heute noch zuweilen angewendet, doch nur um die Verbindung des guten Tons mit Vocal und Consonant zu ermöglichen und zu üben, wozu das Verfahren natürlich ebenso geeignet ist, wie eine Menge anderer ähnlicher Hülfsmittel. Auch die Griechen hatten eine Art von Solmisation, die sie bei ihren Singübungen anwendeten. Hierbei waren ihnen die langen Namen ihrer Töne, wie *Proslambanomenos*, *Hypate hypaton* u. s. w. zu beschwerlich und so wählten sie zur Bezeichnung der vier Töne eines Tetrachords die vier Silben τᾰ, τη̄, τῐ, τε̄. Der erste Ton eines jeden Tetrachords hiess τὰ, der zweite τη̄, der dritte τω̄ und der vierte τε̄, wenn er nicht der erste des folgenden war; begann aber mit ihm ein neues Tetrachord, so hiess er nicht τε̄, sondern τα; es war dies also ebenfalls eine Art von Mutation. (Eine umständliche Beschreibung giebt Aristides, lib. 2, pag. 93.)

Solnitz, Anton Wilhelm, geboren zu Leyden 1722, brachte den grössten Theil seines Lebens in Amsterdam zu. Er war ein höchst unterrichteter Componist, liebte aber spirituose Getränke, so dass er auch nur im Rausche zu componiren pflegte. Er starb 1758, 36 Jahr alt. Es erschienen von ihm gedruckt: »Sechs Trios für zwei Flöten oder Violinen und Bass«, op. 1. »Zwölf Streichquartette«, op. 2. »Zwölf Stücke für zwei Clarinetten und zwei Hörner«.

Solo (ital.) = allein (in der Mehrheit *Soli*), wird in der Musikpraxis in mehrfacher Beziehung und Bedeutung angewendet, zunächst im Gegensatz von *Tutti* = alle. Bei der Ausführung von chorischen Orchester- oder Vocalwerken, bei welchen einzelne Stimmen mehrfach besetzt sind, kommen hin und wieder einzelne Partien vor, von denen der Componist wünscht, dass die einzelnen Stimmen nur von einem oder nur wenigen Ausübenden ausgeführt werden sollen, diese werden dann mit Solo bezeichnet; sollen dann die andern wieder mit hinzutreten, so wird das mit *Tutti* angezeigt. Bei Instrumentalwerken kommt die Bezeichnung Solo auch bei Instrumenten vor, die ohnehin schon einfach besetzt sind, wie bei der ersten Flöte, der ersten Oboe, der ersten Clarinette u. s. w.; dann zeigt sie an, dass das betreffende Instrument

hier nicht nur begleitend oder verstärkend behandelt ist, sondern den Hauptinhalt bringt, also wie eine Solostimme behandelt werden muss. Das führt auf die andere Bedeutung des Solo. Man versteht auch darunter die Einzelleistung, welche besonders hervortritt, der gegenüber alle andern mitwirkenden Stimmen nur als Begleitung mehr zurücktreten. Solche einstimmige, vocale, selbständige Solosätze sind das Lied und die Arie für eine Singstimme, ohne oder meist mit Begleitung. Im Grunde gehören dann auch noch das Duett, Terzett, Quartett u. s. w. hierher; man bezeichnet sie als Soloformen im Gegensatz zum Chor, weil die einzelne Stimme nur einfach besetzt, also Solostimme ist. Die Begleitung hat hierbei diese zu heben und zu tragen, und sie erläuternd zu geleiten. Die Form ist hier meist eine ganz bestimmte, die Lied- und Arienform, und sie gilt auch für die mehrstimmigen Soloformen. Das Instrumentalsolo hat freiere Form. Weiter ausgeführt wird es zum Concert (s. d.).

Solist, ein Solosänger oder -spieler.

Solosänger heisst der, eine Solopartie ausübende Sänger.

Solospieler ist der, ein Instrument concertmässig behandelnde Spieler, zum Unterschiede vom Ripienspieler, der nur eine Begleitungstimme ausführt. Da die Solostimme in der Regel erst dadurch zur Solostimme wird, dass sie reicher und glänzender mit Figurenwerk und Passagen, an denen der Spieler seine Virtuosität zeigen kann, ausgestattet ist, als die Ripienstimme, so erfordert das Solospiel zunächst eine grössere technische Fertigkeit als das Ripienspiel. Dabei aber verlangt es auch grössere Feinheit in der Ausführung und Auffassung. Da der Solospieler den Hauptinhalt darzulegen hat, so muss er durch seine Art der Auffassung und Ausführung den Ripienisten gewissermaassen die nöthige Anleitung geben zur sinngemässen Ausführung ihrer Partien. Diese erscheinen in gewissem Sinne durch die Solostimme bedingt und die Ausführung derselben wird deshalb immer die Norm für die Ausführung der Ripienstimme geben müssen. Der Solospieler erst, der diese Bedingung erfüllt, darf den Anspruch erheben als solcher zu gelten; er hebt sich wirklich erst als Leiter und Führer des gesammten begleitenden Orchesters ab.

Soloquartett heisst das von einzelnen Singstimmen (Sopran, Alt, Tenor und Bass; oder 2 Soprane und 2 Alte; oder 2 Tenöre und 2 Bässe) vorgetragene Gesangsquartett, zum Unterschiede vom Chorliede, das meist von eben diesen, aber mehrfach besetzten Stimmen vorgetragen wird, aber auch das Streichquartett, bei dem eine Stimme, meist die erste Violine concertirend geführt ist.

Solostimme wird die von einem Solisten ausgeführte Stimme genannt zum Unterschiede von den Chorstimmen oder den Ripienstimmen des Orchesters.

Sol re, die Mutation in der alten Solmisation, nach welcher auf den Tönen *d* und *g* nicht die Silbe *sol,* sondern *re* gesungen werden muss. Bei *d* findet dies statt, wenn die Melodie aus dem *Hexach. dur.* auf *G,* nach dem *Hexach. natur.* auf *C* übergeht; bei *G,* wenn sie aus dem *Hexach. natur.* auf *C* in das *Hexach. molle* auf *F* sich bewegt.

Sol ut, die Mutation, nach der auf den Tönen *g* und *c* nicht mehr *sol,* sondern *ut* zu stehen kommt. Dieser Fall tritt bei *g* ein, wenn die Melodie aus dem *Hexachord natur.* auf *C* in das *Hexach. dur.* auf *G* übergeht; bei *C,* wenn die Melodie aufsteigend aus dem *Hexach. molle* auf *F* in das *Hexach. natur.* auf *C* übergeht.

Soma, hindostanischer Musiker und Dichter, ist der Verfasser einer weitläufigen Abhandlung über die Musik in der Sanskrit-Sprache. Das Werk heisst: »*Ragavibodha*« und enthält vier Kapitel, von welchem im zweiten eine Beschreibung der indischen Instrumente und der Art ihrer Behandlung enthalten ist. (S. »*Asiatic Researches*«, Thl. III, S. 326 und die folgenden nach der englischen Ausgabe).

Somis, Lorenzo, berühmter italienischer Violinist, geboren im Pier on-

tesischen gegen Ende des 17. Jahrhunderts. Später liess er sich in Turin nieder und erhielt daselbst den Titel: Kapellmeister des Königs von Sardinien. In der Jugend hatte er Rom und Venedig besucht, um die berühmten Geiger seiner Zeit zu hören, von denen er hauptsächlich dem Vivaldi nacheiferte, obwohl er zur Schule des Corelli gehörte, wodurch sich dann eine eigenartige Spielweise entwickelte, die von Giardini und seinem Neffen Chabran angenommen wurde. Man kennt von S. nur: »*Opera prima di sonate a violino e violoncello o cembalo*« (Rom, 1722, in Fol.). S. lebte noch 1735 in Turin. Seine Tochter, verheiratet an den Hofmaler Carl Andr. Vanloo, war eine ausgezeichnete Sängerin und mehrere Jahre bei der grossen Oper zu Paris angestellt.

Somma, Luigi, geboren zu Catane in Sicilien gegen 1810, begann in seiner Vaterstadt seine Musikstudien. die er auf dem Conservatorium zu Palermo vollendete. Es wurde eine Cantate in seiner Vaterstadt 1832 und 1834 in Palermo, ebenda die Oper »*Adismona in Scozia*« 1834 aufgeführt. Eine zweite Oper »*Il de gonda e Rizzardo*«, in Mailand dargestellt, missfiel.

Sommer, Johann, geboren in Holstein gegen Ende des 16. Jahrhunderts, war 1623 Hofkapelldirektor daselbst. Gedruckt erschien von ihm: »Der fröhlichen Sommerzeit«, erster Theil, aus neuen Concerten zu singen und zu spielen bestehend (Oldenburg, 1623, in 4°).

Sommer (....), Concertmeister zu Weimar, erfand 1843 ein Instrument, welches er Euphonion nannte und auf welchem er sich 1844—45 in Concerten in Frankfurt a. M., Prag und andern Städten hören liess.

Son (franz.), ital.: *Suono*, Schall, Laut, Klang.

Sonamento (ital.), Klingen, Schallen.

Sonamento di stromenti, das Klingen der Instrumente.

Sonante, klingend, tönend.

Sonare alla mente (ital.), aus dem Stegreif spielen.

Sonata oder *Suonata*, von *sonare*, klingen, heisst im Grunde ein »Klingstück« im Gegensatze zu »Cantate«, »Singstück«, und nur in diesem Sinne wurde das Wort ursprünglich im 17. Jahrhundert beim Beginn der selbständigern Ausbildung der Instrumentalmusik angewendet. So lange selbständige Instrumentalstücke noch nicht vorhanden waren, mussten die Instrumentisten sich beim Beginn der selbständigern Entwickelung der Instrumentalmusik mit Vocalstücken begnügen, die sie in derselben Weise ausführten, wie die Vocalisten; daher tragen die Gesänge von dieser Zeit an meist die Bezeichnung: »auch auf Instrument zu brauchen« oder »*de cantare et sonare*«, wie beispielsweise: »*Intavolatura di le Madrigali di Verdelotto da cantare et sonare* 1536 oder: *Fantasie e ricercaria a 3 voci, accomodata da cantara e sonare per ogni istromento*« (Venetia, 1549). In diesem Sinne nun wurde auch jedes Instrumentalstück, ganz abgesehen von seiner Form, »*Sonata*« genannt und noch Prätorius (in seiner »*Syntagma musicum*« T. III, Wolfenbüttel, 1619, p. 22) erklärt den Begriff in keinem andern: »*Sonata à sonando*, wird also genennet, dass es nicht mit Menschen-Stimmen, sondern allein mit Instrumenten musicirt wird; deren Art gar schöne in Joh. Gabrielis und andern Auctoren Canzonibus vnd Symphoniis zu finden seyn«. Weiterhin gebraucht er das Wort schon in etwas präciserer Fassung als Bezeichnung für der »Trommeter zu Tischblasen«: »Intrada,« sagt er, »ist gleich wie ein Praeambulam vnd Final, dessen sie sich zu Anfang, ehe sie ihre Sonaden, wenn zu Tisch geblasen wird, anfangen vnd auch zum ausshalten vnd Final gebrauchen; vnd nenne ich den Vortanz Sonata ohne den Tripel, den Nachtanz aber Sonada mit dem Tripel.« Weiterhin giebt er den Unterschied zwischen Canzone vnd Sonate dahin an, »dass die Sonaten gar gravitätisch und prächtig vff Motettenart gesetzt seynd; die Canzonen aber mit vielen schwartzen Notten frisch, frölich vnd geschwinde hindurch passiren.«

Nach dieser Erklärung muss man annehmen, dass die Canzone aus dem Liede hervorging, während der Sonate die Motettenform zu Grunde gelegt

wurde, und so stellen sich beide auch bei Gabrieli dar in seinen Canzonen und Sonaten, die er bereits in den Sammlungen von 1597 und 1615 veröffentlichte. Freilich darf man sich unter seinen Canzonen nicht »Lieder ohne Worte« denken; auch sie sind noch vorwiegend wie die Vocallieder im Sinne und Geist jener Zeit canonisch geführt oder fugirt. Sie werden als Führer und Gefährte benutzt und in einer Art von Wiederschlägen durchgeführt. Dabei »passiren allerdings viel schwarze Noten hindurch,« d. h. die Melodie wird stark colorirt. Gabrieli's achtstimmige Canzonen bewegen sich in einer Art zum Rondo erweiterter Liedform: ein in die Mitte gestellter Satz bildet den Kern, um welchen sich die übrigen reihen und innerhalb dieser Form entwickelt er eine grosse Mannichfaltigkeit. Auch eine »Canzone in Echo« enthält die Sammlung von 1597. Eine Sonate derselben hat die besondere Bezeichnung *piano e forte*, weil die Stellen, welche stark oder leise ausgeführt werden sollen, so bezeichnet sind. Von Instrumenten sind in diesen Sätzen überhaupt angewendet: Geigen, und zwar Bass-, Tenor- und Quintgeigen und Zincken.

Es ist leicht einzusehen, dass der weitern Ausbildung dieser Formen, als chorische, die durch Soloinstrumente vorausgehen musste, und so sehen wir denn auch, dass die einzelnen Instrumente, welche zur sogenannten Kammermusik in jener Zeit gehörten, dass namentlich die Violinvirtuosen sich dieser Form bemächtigten und sie weiter zu bilden suchten. Schon mit dem Ausgange des 17. Jahrhunderts unterschied man demgemäss die *Sonata da camera* für ein oder einzelne Solo-Instrumente mehr als Hausmusik, zunächst für die, eine Kammermusik haltenden Höfe bestimmt (auch *dei baletti*), und die *Sonata da chiesa*, die als Einleitung für grössere (kirchliche) Vocalsätze von den Instrumentalchören oder auch auf der Orgel ausgeführt wurde. Jene neigte sich früh dem Suitenstil zu, so dass beide noch häufig zusammengefasst werden, wie Niedt in seiner »Musikalischen Handleitung« (Hamburg, 1721, pag. 106); ihm ist die Suite eine andre Art Sonate, »die nicht das Amt einer Präludie verwaltet, sondern als Concert für sich instrumentaliter aufgeführt wird. Diese haben einen Train hinter sich her von verschiedenen Sätzen und kleinen Piecen, welche man Suiten nennt.« So erschienen auch beide Formen bei den Componisten neben einander. Einer der ersten Componisten von Sonaten: Heinrich Biber (s. d.), Salzburgischer Kapellmeister und ein trefflicher Geiger, nimmt in seinen Sonaten ausser variirten Arien Adagio's, Presto's u. s. w., auch alte Tänze mit auf und auch Corelli's zwölf Sonaten für Violine, Bass und Clavier (1683) enthalten neben Sonaten von vier Sätzen (einem langsamen folgt ein schneller, diesem wieder ein langsamer und ihm wieder ein schneller) und von fünf Sätzen auch reine Suiten. Doch nicht als Violin-, sondern als Claviersonate sollte diese Form zunächst ihre höhere Ausbildung gewinnen. Die Violinsonaten von Biber sind mehr Virtuosenstücke, auf eine möglichst glänzende Entfaltung virtuoser Technik berechnet; sie sind deshalb vorwiegend in Form der Variationen gehalten. Die von Corelli erscheinen fester gefügt, aber auch sie sind der virtuosen Technik ihrer Zeit vorwiegend dienstbar gemacht und haben mehr die Form der Etude, der Toccatta. Mattheson, der selbst eine Sonate veröffentlichte (1713), vermochte sich deshalb auch noch nicht recht mit dieser Form zu befreunden. Er sagt darüber im »Neu eröffneten Orchester« (Hamburg, 1713, pag. 375): »Sonata ist eine Art Instrumental-, insonderheit aber Violin-Sinfonie, die in abgewechseltem Adagio und Allegro bestehet, nunmehr schier etwas zu veralten beginnen will und von den neueren Concerten und Suiten ausgestochen und hind angesetzt, auf dem vollstimmigen Clavier aber gleichsam von frischen wieder belebt worden ist; wiewohl ein Mann, sowol zu der Composition als Execution solcher Sachen gehöret.« Im »Kern melodischer Wissenschaft« (Hamburg, 1737) spricht er noch eingehender von der Sonate: »Ein Trauriger wird was klägliches und mitleidendes, ein Wollüstiger was niedliches, ein Zorniger was heftiges in ver-

schiedenen Abwechselungen antreffen. Solchen Zweck muss sich der Componist bei seinem adagio, andante, presto etc. vor Augen setzen; so wird ihm die Arbeit gerathen. Seit einigen Jahren hat man angefangen, Sonaten für's Clavier (da sie sonst nur für Violinen etc. gehören) mit gutem Beifall zu setzen; bisher haben sie noch die rechte Art nicht und wollen mehr gerühret werden, als rühren; d. i. sie zielen mehr auf die Bewegung der Finger, als der Herzen. Doch ist die Verwunderung über eine ungewöhnliche Fertigkeit auch eine Art Gemüthsbewegung, die nicht selten den Neid gebieret. Die Frantzosen werden nun auch in diesem Stücke, sowie in Cantaten, zu lauter Italienern. Es läuft aber meist auf ein Flickwerk, auf lauter zusammengestoppelte Cläusulgen (*pieces de rapport*) hinaus, und ist nicht natürlich.«

Dass die mehrstimmige Sonate, als Trio oder Quadro, wie sie Joh. Adolph Scheibe im »Kritischen Musikus« bezeichnet (1745, Stück 74, pag. 675), sich noch vorwiegend an die vokale Technik hielt, sehen wir aus der Beschreibung, welche Scheibe am bezeichneten Orte davon giebt; die Fuge und die fugirte Schreibweise war eben darin vorherrschend.

Ein eigenthümlicher Sonatenstil sollte erst an dem Instrument sich entwickeln, das überhaupt zuerst zu einem eigenen Stil gelangte, am Clavier. Das sogenannte Diminuiren und Coloriren, d. h. die Auflösung der, im Gesange vorherrschenden langen Noten durch die Instrumente, aus dem heraus sich der selbständige Instrumentalstil entwickelte, war bei der Orgel und beim Clavier viel planmässiger erfolgt, als bei den andern Instrumenten. In den Artikeln Orgelstil und Pianofortestil ist gezeigt worden, wie ursprünglich festgefügte, nach den strengen Gesetzen des Vocalstils ausgeführte Tonsätze, durch organisch entwickeltes Figurenwerk zu selbständigen Orgelsätzen umgestaltet und wie durch Variirung solcher Sätze ganz neue Formen gefunden wurden. Aus der Motette entstand auf diese Weise der neue Sonatensatz, aus dem Liede oder dem Tanz die Rondoform (s. d.) und beide wurden die Grundlage für Sinfonie und Sonate nach unserm heutigen Begriff.

Domenico Scarlatti, der Sohn des Allessandro Scarlatti, ist zunächst als der bedeutsamste Förderer dieses Sonatenstils zu nennen. Seine Sonate ist aus der ursprünglichen Form Gabrieli's hervorgegangen. Der Stil Scarlatti's unterscheidet sich von dem der französischen Meister, welche den auf der Variation beruhenden Suiten- und Rondeaustil pflegten, dadurch, dass er nicht wie dieser einen lied- oder tanzmässigen Satz variirt, sondern vielmehr, wie bei der Motette einen einheitlichen Satz durch die dialectische Verarbeitung bestimmter Themen neu schafft. Jene früheste Sonate der venetianischen Schule ging aus dem Bestreben hervor, den Motettenstil instrumental umzubilden. Sie stellte also die alte Tonart ganz in derselben Weise instrumental dar, wie die Motette vocal. Dieselbe Richtung verfolgte die neue Sonate, aber nun sollen nicht mehr die Tonarten des alten Systems dargestellt werden, sondern Dur und Moll des neuen mit den reichern harmonischen und rhythmischen Mitteln, welche das Instrumentale in grösserem Maasse schon darbot, und die sich in dem neuen System in ihrer ganzen Fülle auszubreiten vermochten. Und während die Wirkung durch den Contrast, der für den Instrumentalstil das eigentlich Treibende und Erzeugende ist, die früheren Meister nur äusserlich durch ein Entgegensetzen zu erreichen wussten, begann Scarlatti bereits dies alles in einander zu arbeiten. Die ersten Meister der selbständigern Instrumentalmusik schon hatten erkannt, dass sie auf Contrast ausgehen müssen und so finden wir bei den ersten Orgelmeistern choralartige Sätze mit reicher figurirten äusserlich aneinander gereiht. Dieselbe Absicht, durch Contraste zu wirken, finden wir dann in den Violinsonaten ebenso wie bei Muffat und anderen Förderern des Clavierstils, die im bunten Wechsel langsame und rasche Sätze nebeneinander stellen. Bei der Ouvertüre dieser Zeit wurde auch durch gegenüberstehende Tonarten der Contrast dargestellt. Scarlatti nun fasste alle diese Momente in einem einzigen Satze zusammen und

begründete so formell die Entwickelung dieser Form, dass sie dann ideell von den spätern Meistern weitergeführt werden konnte. Sein Allegrosatz ist meist dreitheilig construirt, der Vordersatz des ersten Theils, motivisch entwickelt, prägt die Haupttonart bestimmt aus; der Nachsatz ist mehr melodisch gehalten und steht in der Tonart der Dominant (in Mollsätzen in der der Mediante). Diesem folgt dann eine Art Durchführungssatz und diesem die mehr oder weniger freie Wiederholung des ersten Theils. Damit aber war der eigentliche Sonaten- (der Allegro-)satz in seinen Grundzügen gewonnen und er wurde von deutschen Meistern bis zur höchsten Vollendung ausgebildet. Joh. Seb. Bach, der eigentliche Schöpfer des ganzen modernen Clavierstils, wurde weniger Förderer für den Sonatenstil, weil er die Wirkung durch Contraste scheute, er war und blieb auch hier der grosse Vertreter der dialectischen Entwickelung. Seine Sonaten sind kostbare Perlen der Instrumentalmusik, aber mehr als Schlusssteine des alten, denn als Anfänge des neuen Stils.

In Deutschland experimentirte zunächst namentlich Johann Kuhnau (s. d.) in eigener Weise mit der Sonate, indem er ihr einen eigenen Inhalt aufzunöthigen suchte. 1695 gab er »Neue Clavierübungen« heraus, die ausser sieben Partien auch eine Sonate enthalten und 1697: »Frische Clavierfrüchte oder sieben Suonaten von guter Invention und Manier auf dem Clavier zu spielen«. Allein diese sind, wie er in der Vorrede ausdrücklich bemerkt, den Sonaten für mehrere Instrumente nachgebildet. Von bedeutenderem Interesse sind seine im Jahre 1700 zu Leipzig gedruckten »Biblische Historien nebst Auslegung in Sonatenform für das Clavier«. Es sind zum Theil ganz reizende Stimmungsbildchen, welche der Componist hier liefert, und seine Bedeutung für die ideelle Entwicklung der Sonatenform ist eben so gross, wie die Scarlatti's für die formelle.

Die weitere Entwicklung des Clavierstils führte nunmehr zunächst darauf, dass er die Mehrstimmigkeit aufgab und vorwiegend sich auf zwei Stimmen beschränkt: Sopran und Bass und jener erlangt gegen den Bass ein bedeutendes Uebergewicht. So stellen sich die meisten Sonaten einer wahrscheinlich in den Jahren 1755—65 unter dem Titel »*Œuvres mêlées, contenant* (6) *sonates pour le clavecin in* 12 *parties*« erschienene Sonaten-Sammlung dar mit 72 Sonaten von 39 Componisten (bei Haffner in Nürnberg gedruckt), mit Sonaten von Ph. Em. und Joh. Christ. Bach, Leop. Mozart (Vater), Georg Benda, Joh. Adolph Scheibe, Georg Christoph Wagenseil, Joh. Christ. Walther, Joh. Ernst Eberlin, Bernhard Houpfeld, Fr. Ant. Stadler und noch einer Reihe von sonst ganz unbekannten Componisten. Sowol diese wie die in besondern Ausgaben erschienenen von Wilh. Fr. Bach, Ph. Em. Bach, Nichelmann, Chr. Benda u. A. sind energische Versuche, den neuen Sonatenstil zu finden, und es gelingt ihnen um so mehr, je mehr sie sich der eigenthümlichen Technik des Pianoforte bewusst wurden. Wilh. Friedemann Bach und Phil. Emanuel Bach, und kaum weniger Leopold Mozart kamen daher der neuen Form am nächsten, weil sie der Technik des Instruments mehr Herr waren, als alle übrigen. Bekanntlich bezeichnete Joseph Haydn selbst Phil. Emanuel Bach als sein Vorbild auf diesem Gebiete. In Bach's Claviersonaten und Rondo's macht sich dieser neue Stil entschieden geltend. Dabei ist die äussere Anordnung der verschiedenen Sätze schon eine ziemlich regelmässige. In der Regel sind drei Sätze: ein Allegro oder Moderato, ein Andante oder Adagio und ein Presto zu einer Sonate verbunden. Der letzte Satz ist oft eine Menuett und steht natürlich in der Tonart des ersten Satzes. Abweichend hiervon sind die einzelnen Sätze der sechs Sonaten, welche er dem Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen, beigiebt, in verschiedenen Tonarten gehalten. Auch Sonaten, aus zwei langsamen Sätzen bestehend, die nur im Charakter unterschieden sind, schrieb er wie No. 3 der 1781 und No. 2 der 1779 veröffentlichten. Ferner sind die

Sätze auch untereinander verbunden, wie No. 4 in den erwähnten Probestücken, No. 1 der 1760 und No. 2 der 1761 und No. 3 und 4 der 1780 erschienenen Sonaten.

Die letzte Hand, um den Organismus der neuen Form in seinen Grundzügen festzustellen, sollte erst Jos. Haydn anlegen. Er war in der günstigen Lage, von dem nun gewonnenen Boden sofort Besitz ergreifen zu können, den seine Vorgänger sich erst hatten erobern müssen. Auch seine Sonaten sind ursprünglich noch zweistimmig gehalten; allein in dem Grade, in welchem die Idee der neuen Form lebendiger in ihm wird, bemächtigt er sich der ganzen Spielfülle des Instruments. Die Polyphonie wird eine andere wie beim Gesange, sie will hier nicht eigentlich reale Stimmen gewinnen, sondern das ganze harmonische Gebäude in eigenthümlichen neuen Formen und Figuren zeigen.

Als erste nothwendige Consequenz dieser neuen Anschauung erscheint die ungleich grössere Bestimmtheit der Formen, durch die sich die neue Sonate bei Jos. Haydn von vornherein auszeichnet. Er bildet jeden einzelnen Satz entschiedener heraus, als jeder seiner Vorgänger, indem er das Princip des Contrastes tiefer erfasst, so tief als für den Instrumentalstil nothwendig ist. Haydn hatte sich früh eine grosse formelle Festigung angeeignet. Als ersten Satz für seine Sonatenform adoptirt er gar bald jenes Allegro, das seit Gabrieli von den nachfolgenden Claviermeistern ausgebildet wurde. Es liegt im Princip des neuen Stils, dass jetzt die Motive nicht mehr kurze, in sich abgerundete Phrasen sind, wie im fugirten Satze, die eben nur mit dialectischer Nothwendigkeit ohne weitere Rücksicht verwendet werden. Jetzt gilt es symmetrisch anzuordnen. Die Motive werden daher an sich bedeutungsvoller, sie legen sich breiter auseinander zu bestimmt geschiedenen Partien, und die erste Durchführung, wenn wir uns des Ausdrucks noch bedienen dürfen, ergiebt nicht nur einen Wiederschlag, dem ein zweiter folgen kann, sondern sie bildet einen Abschnitt, dem ein zweiter nothwendig folgen muss, der zugleich seinen Gegensatz bildet. Dieser erscheint daher in der Dominant, während der erste die Tonika darstellt, um auch dadurch das Gegensätzliche auszudrücken und zugleich die Ergänzung. Im zweiten Theil des ersten Satzes der Sonatenform beginnt dann ein, bei Haydn in seinen Claviersonaten meist sehr abgekürztes Spiel mit leichtern kleinen Motiven, die in der Regel dem ersten entnommen sind. Die gewonnene Grundstimmung wird möglichst erweitert und befestigt, um dadurch eine zweite energische Vorführung jener Gegensätze einzuleiten. Diese erfolgt dann im dritten Theil meist in umgekehrter Ordnung in der Tonika. Die Coda wendet sich nach der Unterdominant und bringt das Ganze in seinen Hauptmomenten zusammengefasst abschliessend im Hauptton zu Ende.

Das Adagio der neuen Form erfasst das Princip des Gegensatzes meist in anderer Weise, als der erste Satz. Namentlich bei Haydn wird der Contrast durch die Wechselbeziehung zwischen dem triebkräftigen, frischen, klar gestaltenden *Dur* und dem nebelhaften verschwommenen *Moll* dargestellt, in mehr liedmässiger Weise. Als Schlusssatz erweist sich dann das Rondo (s. d.) als die geeignetste Form. Das sind die Hauptsätze der neuen Sonatenform und nur der Schlusssatz erleidet gelegentlich eine Veränderung. Der Zug der ganzen Richtung ging darauf hinaus, in diese Formen das Leben mit seinem realistischen Zuge hineinklingen zu lassen. Dazu aber boten alle drei genannten Sätze weniger Raum und so lag es nahe, in der Menuett einen Satz einzuführen, welcher dieser realen Welt ganz angehört und ihn entweder an Stelle des Rondo als Finale zu setzen, oder als neuen Satz zwischen jene drei einzuschieben, ein Verfahren, das später allgemein wurde.

Hiermit war die Form gewonnen, in welcher sich der Clavierstil, die Kammermusik (als Duo, Trio, Quartett, Quintett u. s. w.) und auch der Orchesterstil entwickelten.

Jene Zweistimmigkeit, welche die Sonatencomponisten bis auf Haydn

vorwiegend pflegten, entspricht der Idee von der Sonate eben so wenig, wie der eigentlichen Technik des Claviers. Die Spielfülle und der klangliche Reiz, den es gewährt, kommen nur in einer an gar keine bestimmte Stimmzahl gebundenen Schreibart zur Erscheinung und diese ist es namentlich, welche Haydn mit aller Consequenz jetzt der Claviersonate vermittelt. Er begleitet seine Themen zwei- und drei- und mehrstimmig mit vollen oder weniger vollen Accorden, die er rhythmisch oder in harmonischer Figuration auflöst, oder verknüpft zwei, drei oder auch mehr Stimmen in selbständiger Führung, wie es ihm gerade angemessen erscheint. Nirgend ist eine bestimmte Stimmzahl festgehalten; er wechselt sie oft Takt um Takt. Das ist das eigenthümliche des neuen Clavierstils, der direkt aus dem Charakter des Instruments heraus erfunden und entwickelt ist. Erst dadurch wird es befähigt Träger höherer Ideen zu sein, einen wirklich poetischen Inhalt auszusprechen.

Namentlich nach dieser Seite wurde dann Mozart hochbedeutsam auch für die Entwickelung der Sonate, indem er die Technik des Claviers bedeutend erweiterte, Glanz und Spielfülle derselben steigerte und zugleich die Thematik inhaltreicher machte. Einen bedeutsamern Fortschritt noch über die Haydnschen bezeichnen in dieser Richtung die Sonaten von Muzio Clementi, insofern dieser Meister des Claviers der Form die reichere und brillantere Claviertechnik vermittelte, so dass mit ihrer Hülfe die einzelnen Partien mannichfaltiger gestaltet werden konnten und er bereitete damit dem grössten Meister dieser Form, Beethoven, den Weg. Wie diesem die Form des Sonatensatzes zur Darlegung eines bestimmt ausgesprochenen sicher erfassbaren Inhalts wurde, ist besonders in dem Artikel Ouverture nachgewiesen. Wie dort, so sind auch in der Sonate für Clavier die Themen bis zu sprechender Prägnanz ausgebildet und dann wird die gesammte Technik in ihrer wirksamsten Weise aufgeboten, um den gesammten Inhalt derselben in plastisch heraustretenden Stimmungsbildern uns darzulegen. So erlangte schon dieser erste Satz, der eigentliche Sonaten(Allegro)satz durch Beethoven grössere Bedeutung. Fast mehr noch der langsame Satz, das Adagio oder Andante. Ursprünglich sind Adagio und Andante Tempobezeichnungen, aber sie gingen als Namen auf die betreffenden Sätze über, wie die Tempobezeichnung Allegro auf den eigentlichen (ersten) Sonatensatz. Diese Bezeichnungen deuten indess mehr auf den Charakter als auf die Form. Die langsame Bewegung neigt mehr zur Ruhe als zu einem sichern und energischen Vorwärtstreiben; mehr zum Beharren in sich, als zu einem entschiedenen, aufstrebenden Hinausgehen aus sich. Die treibenden Kräfte des Allegro erscheinen mehr gebunden, als sich frei regend; sie beharren und verweilen länger bei den einzelnen Momenten der Bewegung, um diese in grösserer Ausführlichkeit hinzustellen. Die langsamere Bewegung ist daher mehr dem Gefühl eigen, das gern in sich ruht, weniger der Phantasie, die sich lieber im kühnsten Fluge erhebt. Die Tonsätze in rascherer Bewegung sind besser geeignet, die kühnsten Bilder der Phantasie zu gestalten und den leidenschaftlichen Strömungen und Stimmungen des Gemüthes und des Herzens zum Ausdruck zu dienen, an denen jene einen regern Antheil nimmt. In den instrumentalen Tonsätzen von langsamer Bewegung dagegen äussert sich vorwiegend das rein persönliche Empfinden nicht selten in lyrischer Beschaulichkeit der Liedform häufiger, noch in der scenischen Erweiterung der Arie oder in der breitern des Hymnus. Haydn hat meist das variirte Lied zum langsamen Satz, während dies bei Mozart schon hymnisch erweitert wird, und bei Beethoven in der ganzen Breite eines gewaltigen Hymnus erscheint.

Als entsprechenden Ersatz für den langsamen Satz der Sonate wurde ferner auch die Form der Variation (s. d.) von den Meistern der Sonate fleissig angewendet. Es ist klar, dass es der Idee, nach welcher die Zusammenstellung dieser einzelnen Formen zur grössern erfolgt, am meisten entsprechend ist, das Adagio und die Menuett zu Mittelsätzen zu machen. Als Anfangssatz ist

amer jener sogenannte Sonatensatz (Allegro) der geeignetste, weil er direkt as volle Leben der Seele und der Phantasie zu fassen vermag, doch aber auch icht so specifisch charakterisirt, wie die beiden vorerwähnten Sätze. Bei eiter angelegtern Tonwerken ist eine ruhige und ganz besonders spannende, angsame Einleitung durchaus zulässig, allein sie darf nicht, wie das eigentliche Adagio, sich nur auf sich selbst stützen, sondern sie muss direkt jenen Allegrotz erfassen, den sie nur vorbereiten soll. Ihm, als dem Satz des kühnen Aufrebens, der Erregtheit und des lebendigen Ringens, folgt in consequent logicher Entwickelung der langsame Satz der Ruhe, des Insichverharrens. Der berschäumenden Fröhlichkeit des ersten Satzes, folgt die still auf sich bezogene lückseligkeit; auf Lebens- und Thatendrang die sinnige und innige Zurückezogenheit selbstgenügsamer Beschaulichkeit; auf harte Kämpfe, die im ersten atze tobten, Stillstand oder tiefe, schmerzensreiche Wehmuth. Diesem langamen Satze folgt dann naturgemäss die Menuett als der wiederum unittelbare Ausdruck der üppig hervortreibenden, überschäumenden Lebenslust, er daher am meisten geeignet ist aus der Stimmung des Adagio heraus zu elfen. Als Schlusssatz ist das Rondeau der entsprechendste Satz namentlich n seiner Erweiterung zum Finale.

Dass in besonderen Fällen Abweichungen von dieser Ordnung geboten sind, edarf kaum der Erwähnung, noch weniger aber ist es nothwendig einzelne amhaft zu machen und näher zu untersuchen. Wie ferner namentlich durch Beethoven die Menuett zum Scherzo umgewandelt wurde, ist unter dem etreffenden Artikel gezeigt worden. Hierbei ist auch des besondern Antheils edacht worden, den die Romantiker Schubert, Mendelssohn und Schuann an der Weiterbildung dieser Form nahmen. Es bleibt nur noch zu erähnen, dass sie auch die übrigen Sätze der Sonate mit dem romantischen Inalt erfüllten und besonders die lebendigen Sätze, das erste Allegro und das Finale mit dem Zauber und Schimmer einer verklärten und luftigen Phantasieelt auszustatten vermochten, während der langsame Satz weniger bedeutend iesen gegenüber steht. Durch die besondere Idee ist auch die Einführung des Trauermarsches an Stelle des Adagio oder des Andante bedingt, wie in Beethoven's *As-dur*-Sonate, oder im Quintett (op. 44) von Schumann. Der Marsch in diesem letzterwähnten Werk ist deshalb besonders bemerkenswerth, ls ihm zwei Trios beigegeben sind, wenn sie auch nicht als solche bezeichnet erden. Nachdem durch den eigentlichen Marsch die Situation bezeichnet ist, agt uns der Meister im ersten Trio, dass es etwas überaus Liebliches und Zartes ist, das er zur Ruhe geleitet; im zweiten Trio *(agitato)* bricht dann der ilde Schmerz über den Verlust hervor und nur allmälig wird er wieder durch as Bewusstsein von der Nähe des geliebten Dahingeschiedenen besänftigt.

Der Sonate für Orgel fehlt natürlich der belebte Mittelsatz: Menuett der Scherzo; sie muss sich selbstverständlich vorwiegend auf Choral, Choralfiguration und die Fugenform stützen, da die Orgel wenig zur Darstellung contrastirender Sonatensätze und Rondos geeignet erscheint. Auch die bewegtern Sätze sind in der Regel fugirt und vorwiegend im künstlichen Contrapunkt ausgeführt. Wie mehrfach erwähnt, wurde die Sonate früh und wird bis auf den heutigen Tag auch für andere und verschiedene Instrumente geschrieben, und dies beeinflusst selbstverständlich ihre Construktion, wenn auch nicht im Ganzen und Grossen, so doch in wesentlichen Besonderheiten.

Hier gilt nun zunächst als Grundsatz, dass mit der wachsenden Zahl der ausführenden Instrumente auch die ideelle wie formelle Bedeutung der Sonate wachsen muss. Wir erkannten sie als die Form, in welcher nicht die einzelne lyrische Stimmung, sondern eine Reihe einander erzeugender und verdrängender in einem einheitlichen, festbestimmten Zuge seelischen Lebens zur Erscheinung kommt. Dieser wird natürlich schon weit bedeutsamer werden müssen, wenn zwei sich zu seiner Darstellung verbinden, wie in der Sonate zu vier Händen. Sie hat nie recht gedeihen wollen, wahr-

scheinlich weil die vierhändige Behandlung beide Spieler in ihrer individuellen Entfaltung zu sehr beeinträchtigt. Ausser den vierhändigen Sonaten von Clementi, Mozart und Weber und einer von Beethoven, dürften nur noch wenig zu verzeichnen sein. Die grösste und liebevollste Pflege hat dagegen bei unsern besten Meistern die Sonate für Clavier mit Begleitung eines andern Instruments, wie Violine, Violoncello, Horn, Clarinette u. dergl. gefunden. Der Inhalt erweitert sich mit den neuen Mitteln, welche das neue Instrument bringt. Da es zugleich aber auch als ein selbständiges Instrument hinzutritt, so ist ein mehr und vorwiegend polyphoner Stil geboten. Der Gesammtinhalt ist ein bedeutenderer geworden; der echte Meister zieht kein neues Instrument hinzu, wenn er es nicht seinem eigensten Vermögen nach beschäftigen und verwenden kann. Dasselbe gilt vom Trio, der Sonate für drei Instrumente: Clavier, Violine und Cello, oder Violine, Viola und Cello etc., vom Quartett, Quintett, Sextett, Septett, Octett, Nonett (s. d. Formen). Endlich ist ja auch unsere Sinfonie (s. Symphonie) nur eine Sonate für Orchester.

Sonata da camera, Kammersonate (s. Sonate und Suite).

Sonata da Chiesa (ital.), Kirchensonate (s. Sonate).

Sonatina, Sonatine, eine kleine Sonate, welche diese gewissermaassen in ihren Grundzügen darstellt. Dem ersten (Allegro-)Satz fehlt der Mittel-, der Durchführungssatz und Andante und Rondo, wenn sie diesem folgen, werden auch nur in ihren Hauptsätzen eingeführt, ohne weitere Verarbeitung und ausgeführtere Zwischensätze. Muster der Gattung sind die von Clementi op. 36.

Sonator, ital. *Sonatore*, hiess im 16. Jahrhundert jeder Instrumentalist, zum Unterschied vom Sänger.

Sonettes (Sonnettes) nannte man in Frankreich die im Mittelalter zum Musikmachen gebrauchten Handglöckchen.

Sonevole (ital.), klingend, schellend.

Soni, suoni, sons = Töne.

Soni acuti, hauts, aigus = hohe Töne.

Soni alterati = chromatisch veränderte Töne.

Soni antiphoni = die Octav und mehrfache Octav.

Soni consoni = die Consonanzen.

Soni diaphoni = die Dissonanzen.

Soni distincti = die, nach Höhe und Tiefe von einander verschiedenen Töne.

Soni enarmonici = die enharmonischen Intervalle.

Soni homophoni, aequisoni = die gleichlautenden Töne, Einklänge.

Soni mobiles = bewegliche Töne, waren die mittleren Töne der Tetrachorde, die in den verschiedenen Klanggeschlechtern abgeändert werden konnten.

Soni naturales = die natürlichen, nicht chromatisch veränderten Töne.

Soni stantes = die unbeweglichen beiden äussersten Töne des Tetrachords (s. d.).

Sonne, Janus Michael, gelehrter Däne, ist Verfasser einer kleinen Schrift: »*Dissertatio de musica Iudaeorum in sacris stante templo adhibita*« (Hafniae, 1724, in 4°, 16 Seiten).

Sonnenfels, Joseph, Ritter **von**, Regierungsrath in Oesterreich, Sekretär der Maler-Akademie zu Wien, geboren 1733 zu Nickelsburg in Mähren, starb in Wien am 26. April 1817. Nebst vielem andern schrieb er auch: »Briefe über die Wienerische Schaubühne« (Wien, 1768, vier Bände in 8°). Es ist darin ein Aufsatz über Gluck's zu Wien aufgeführte Oper »Alceste« enthalten. Hiller hat diesen auch in seine »Wöchentliche Nachrichten« aufgenommen.

Sonnenkalb, Johann Friedrich Wilhelm, geboren zu Hannover 1729, war Organist in Herzberg, später Cantor und Musikdirektor zu Dahme, wo er im Januar 1821 starb. Das Schriftchen: »Kurze Entscheidung der Frage

Wie sollen die Präludien eines Organisten bei dem Gottesdienste beschaffen sein? u. s. w.« (Torgau, 1756, in 4°, 28 Seiten) ist von ihm.

Sonnetti, Jean Jacques (s. Goudar).

Sonnleithner, Christoph, geboren am 28. Mai 1734 zu Szegedin in Ungarn, gestorben am 25. December 1822 zu Wien; anerkannter juridischer Schriftsteller, nebenbei Lieblingscomponist Joseph II., Schüler Pirk's. Von ihm sind erschienen: 36 Quartette, viele Sinfonien, Concerte, Trios, Messen, Graduale u. s. w.

Sonnleithner, Joseph, Sohn des Vorigen, geboren zu Wien 1765, war Sekretär des Hoftheaters, später Regierungsrath, Ritter des Danebrog-Ordens u. s. w., starb in der Weihnachtsnacht 1835. Er veröffentlichte: »Wiener Theater-Almanach« für die Jahre 1794, 1795, 1796, drei Bände in 12°, mit interessanten Nachrichten über die damaligen Musikzustände in Wien und desgl. biographische Notizen über Mozart, Gassmann, Salieri. S. ist ferner der Gründer der Wiener »Gesellschaft der Musikfreunde«, deren Sekretär er ebenfalls bis zu seinem Tode war, und aus welcher das Wiener Conservatorium hervorging. Er hinterliess derselben seine Sammlungen von Instrumenten, Musikerportraits und Manuscripten, dazu gehört, von seiner eignen Hand geschrieben, umfangreiches Material zur Geschichte der Musik.

Sonno-tsasemi, eine kleine Trommel der Japanesen, die mit Holzstäbchen geschlagen wird.

Sonometer, franz. *Sonomètre*, Tonometer, ein Klangmesser; der Name für ein von B. Montu (1802) zu Paris erfundenes Instrument, eine Art Monochord. Bereits 1698 erfand Fr. Loulié ein jedoch ungenügendes ähnliches Instrument zur Erleichterung des Clavierstimmens. Vollkommener ist das von Roller und Blanchet in Paris erfundene sogenannte Chromamètre. Es ist ein senkrecht stehendes Monochord, das vermittelst eines inwendig angebrachten Hammers erklingt, der durch eine Art Pianofortetaste in Bewegung gesetzt wird. Seine Länge ist 30 Zoll, seine Breite 4 Zoll und 23 L. Das Griffbrett ist mit einer messingenen Leiste besetzt, mit 12 Strichen eingetheilt, jeder mit dem Buchstaben eines halben Tons bezeichnet. Die Saite am obern Ende in einem Wirbel, am untern an einem Häkchen durch eine Schraube befestigt, kann leicht herauf und herunter gestimmt werden. Nachdem diese halben Töne innerhalb einer Octave gestimmt sind, werden dann die übrigen octavenweis abgestimmt. Das Instrument ist so eingerichtet, dass man die Note des Chromameters und die des Claviers zugleich angeben kann.

Sonore (franz.), sonor, schallend, klangreich.

Sons harmoniques (franz.) Flageoletttöne.

Sontag, Christoph, Dr. theol. und Professor zu Altdorf, geboren zu Weida im Voigtlande am 28. Januar 1654, starb am 6. März 1717. Von ihm hat man: »*De titulis psalmorum*« (Silusiae, 1687, in 4°, 600 S.). Er behandelt darin die musikalischen Instrumente der alten Völker, hauptsächlich die der Hebräer.

Sontag, Henriette, später Gräfin Rossi, eine der begabtesten und meist gefeierten Sängerinnen, wurde am 13. Mai 1805 zu Coblenz geboren. Ihre Eltern gehörten selbst der Bühne an und ihr Vater galt in den Rheinlanden und in Süddeutschland als ein genialer Darsteller komischer Charaktere. So kam es, dass sie schon in frühester Jugend die dramatische Laufbahn begann: im sechsten Lebensjahre erschien sie zum ersten Male auf den Brettern und zwar am Hoftheater zu Darmstadt als Salome in der Kauer'schen Zauberoper »Das Donauweibchen« und erregte in dieser Rolle durch die Lieblichkeit ihrer Erscheinung und den Wohlklang ihrer Stimme allgemeines Aufsehen. Nachdem sie im Alter von neun Jahren ihren Vater verloren hatte und mit ihrer Mutter nach Prag übergesiedelt war, trat sie auch am dortigen Theater in Kinderrollen auf mit einem Erfolge, der sich in dem Maasse steigerte, als mit geistiger und körperlicher Entwickelung auch ihr musikalisches Talent sich immer deutlicher offenbarte. Zwei Jahre hindurch hatte sie den Musikfreunden Prags hinreichende Proben ihrer künstlerischen Beanlagung gegeben, um ihren

Wunsch zu rechtfertigen, behufs gründlicher Ausbildung das Conservatorium dieser Stadt zu besuchen; da indessen nach den Statuten dieser Anstalt die aufzunehmenden Zöglinge das zwölfte Lebensjahr erreicht haben müssen, so blieb ihr Verlangen unerfüllt, bis ihr durch Verwendung einflussreicher Gönner die besondere Vergünstigung zu Theil wurde, schon im elften Jahre aufgenommen zu werden. Es folgten vier Jahre des ernsten Studiums, während derer sie sich, hauptsächlich durch eignen Fleiss, mit der Technik ihrer Kunst völlig vertraut machte. Im Alter von fünfzehn Jahren trat sie wiederum in die Oeffentlichkeit, um in der Oper »Johann von Paris« die durch plötzliche Erkrankung gehinderte Sängerin der Königin von Navarra zu ersetzen. Dieser Abend wurde für ihre Laufbahn entscheidend; die unter den obwaltenden Umständen begreifliche Befangenheit konnte die Entfaltung ihrer ausserordentlichen Fähigkeiten so wenig hindern, dass der Erfolg ein glänzender war und sie sich nunmehr den grössten Aufgaben gewachsen fühlte.

Nach ihrem Austritt aus dem Prager Conservatorium begab sich die Künstlerin nach Wien, wo sie häufig Gelegenheit hatte, die damals hochgefeierte Mainvielle-Fodor zu hören; das Beispiel dieser Sängerin wirkte auf sie noch ungleich anregender, als es der Unterricht ihrer Prager Lehrer Tribensee (Theorie), Pixis (Clavier), Bayer und Frau Czezka (Gesang) vermocht hatten. Gleichwohl konnte sie während ihres vierjährigen Aufenthaltes in Wien, wo sie abwechselnd in der italienischen und in der deutschen Oper auftrat, nicht denjenigen Beifall finden, zu dem ihre Leistungen sie berechtigten und den das Publikum des ganzen übrigen Europa ihr bald in reichstem Maasse spenden sollte. Im Jahre 1824 nahm sie ein Engagement nach Leipzig an, und nun begann die eigentliche Glanzepoche ihrer künstlerischen Wirksamkeit. Besonders in Weber's »Freischütz« und »Euryanthe« kamen der Reiz ihrer Stimme und ihrer persönlichen Erscheinung, ihr Talent als Darstellerin und ihre Gesangskunst derart zur Geltung, dass ihr Ruhm sich durch ganz Deutschland und über dessen Grenzen hinaus verbreitete. Kurz darauf wurde sie nach Berlin berufen, um am Königstädtischen Theater mitzuwirken und trug hier in wirksamster Weise dazu bei, den Wettstreit der deutschen Oper mit der italienischen des Spontini zu Gunsten der ersteren zu entscheiden. Auch die französische Komische Oper dankt ihre Erfolge in Deutschland zumeist der Grazie und Eleganz, mit welcher Henriette S. ihre Rollen auszustatten und die Schwerfälligkeit der übrigen Darstellung zu beleben wusste. In diese Zeit fällt auch ihre Bekanntschaft mit dem Grafen Rossi, damaligem Sekretär der Sardinischen Gesandtschaft in Berlin, und die Entstehung des Planes einer ehelichen Verbindung mit demselben.

Ende Mai 1826 benutzte Henriette S. einen ihr in Berlin gewährten Urlaub, um sich nach Paris zu begeben. Ihr erstes dortiges Auftreten am 15. Juni desselben Jahres als Rosine im »Barbier von Sevilla« eroberte ihr alsbald die Herzen aller Kunstfreunde und Kunstkenner. In der Gesangunterrichts-Scene des zweiten Aktes trug sie die Violin-Variationen von Rode vor und entwickelte dabei eine so blendende Coloraturfertigkeit, verbunden mit dem feinsten Geschmack, dass sie die Catalani, die erste Sängerin, die sich in derartigen Aufgaben versucht hatte, weit hinter sich liess. Nächst dem »Barbier«, dessen zahlreiche Wiederholungen stets ein begeistertes Publikum versammelten, gaben noch zwei andere Opern Rossini's: »*La donna del lago*« und »*L'Italiana in Algieri*« der Künstlerin Gelegenheit, reiche Lorbeeren zu ernten, bis sie am 29. Juli ihr Pariser Gastspiel beschloss, um zur Erfüllung früher eingegangener Verpflichtungen wieder nach Berlin zurückzukehren. Mit noch ungleich grösseren Ehren und Beifallsbezeugungen als zuvor wurde Henriette S. jetzt vom Publikum des Königstädtischen Theaters überhäuft, nachdem die Künstlerwelt von Paris ihrem Talent gleichsam die Weihe gegeben hatte. Aeusserte sich auch der Enthusiasmus der Berliner Kunstfreunde nicht in der maasslosen Weise, wie z. B. in Göttingen, wo man einen königlichen Extrapostwagen in den F"uss

warf, nachdem die Gefeierte ausgestiegen, weil »kein Sterblicher mehr würdig, den Wagen zu benutzen« — wie es der Bruder der Sängerin, Carl Sontag, in seinen »Bühnenerlebnissen« p. 11 mittheilt —, so gestaltete sich doch ihr jedesmaliges Auftreten zu einem vollständigen Triumph. Ein um diese Zeit vom königlichen Theater der Künstlerin angebotenes Engagement zeigt übrigens durch seine Bedingungen aufs klarste, welch eine Ausnahmestellung sie beanspruchen konnte; diese Bedingungen lauteten nach Angabe des Bruders (a. a. O. p. 58): »Mademoiselle Sontag erhält: 6000 Thaler Gehalt, 2500 Thaler Pension bei gänzlicher Untauglichkeit, sechs Monate Urlaub, eine jährliche Benefizvorstellung im Opernhause ohne Abzug der Kosten. Contraktlich einbedungenes Engagement der Mutter mit 1900 Thalern auf fünf Jahre. Sollte nach Ablauf der fünf Jahre die Mutter nicht geneigt sein, das Engagement zu erneuern, so erhält sie eine lebenslängliche Pension von 600 Thalern. Mademoiselle Sontag ist nur verpflichtet, wöchentlich zweimal zu singen — erhält bei Vorstellungen in Potsdam von Berlin aus einen vierspännigen Wagen zur alleinigen Benutzung — ist bei solchen Vorstellungen nicht verpflichtet, im Theatergebäude abzusteigen, sondern erhält Zimmer im ersten Hotel — erhält in jedem der königlichen Theater täglich zwei Plätze im ersten Rang.« Dazu kam noch eine wichtige Nebenbedingung: »Es bleibt der Mademoiselle Sontag die Wahl der Spontini'schen Opern zugestanden, in denen sie zu singen wünscht, ohne jedoch damit die Verpflichtung zu verbinden, überhaupt in einer derselben aufzutreten« — eine Clausel, welche beweist, wie sehr die Künstlerin, obwohl gerade jetzt im Vollbesitz ihrer Stimmmittel, auf die Erhaltung derselben bedacht war.

Trotz dieser glänzenden Anerbietungen zog Henriette S. es vor, noch vor Beginn ihrer Thätigkeit mit Zustimmung des Königs den Contrakt zu lösen und wiederum nach Paris zu gehen, wo ihr Streben nach immer höherer Vervollkommnung, wie sie wohl fühlte, besser gefördert werden konnte als in Berlin. Am 2. Januar 1828 erschien sie aufs Neue vor dem Publikum der dortigen italienischen Oper, nachdem sie mit der Direktion derselben ein Engagement auf längere Zeit abgeschlossen hatte. Dieses Mal unternahm sie es auch, in tragischen Rollen aufzutreten, und wenn sie auch anfänglich inne werden musste, dass ihre bisherigen Studien zur Bewältigung dieser neuen Aufgabe unzulänglich waren, so gelangte sie doch mittelst ihrer Begabung und ihres Fleisses bald dahin, die Rollen der Desdemona, Donna Anna und Semiramis mit derselben Meisterschaft auszuführen, wie früher die der Rosine im »Barbier« und andere derselben leichteren Gattung. Im April desselben Jahres begab sich die Künstlerin nach London, wo sie durch ihre Leistungen als Sängerin und als Darstellerin, nicht minder aber auch durch ihre persönlichen Reize und die Vornehmheit ihrer Erscheinung beim grossen Publikum wie in der höchsten Gesellschaftsklasse eine begeisterte Aufnahme fand. Die materiellen Vortheile ihres Aufenthaltes in England waren demzufolge ungewöhnlich glänzende: die von ihr am Schlusse der Saison gegebene Benefizvorstellung allein trug die Summe von 2000 Pfund Sterling (mehr als 40,000 Reichsmark) ein. Nach Paris zurückgekehrt, fand Henriette S. in Marie Malibran eine Rivalin, der gegenüber sie die ganze Summe ihrer Fähigkeiten aufbieten musste, um sich die volle Gunst des Publikums zu erhalten. Bei dem leidenschaftlichen Charakter der letztgenannten Sängerin und in Folge der Parteibildung innerhalb des Publikums für oder wider die eine oder die andere, drohte zwar diese Rivalität einen kunstfeindlichen Charakter anzunehmen, besonders während des gleichzeitigen Engagements der beiden Künstlerinnen an der italienischen Oper in London im Jahre 1829. Eben damals aber gelang es, die Nebenbuhlerinnen einander persönlich näher zu bringen und, wenn auch nur ausnahmsweise, ein Zusammenwirken ihrer Talente zu veranlassen. Beide hatten, wie Fétis in seiner »*Biographie universelle*« (Band VIII, S. 65) erzählt, das Versprechen gegeben, in einem Concert zum Vortheil eines Orchestermitgliedes Ella (des

nachmaligen verdienstvollen Begründers der Concertgesellschaft »*musical union*«) zu singen und sich nach längerem Zureden bereit erklärt, ihre Stimmen zum Vortrag eines Duettes aus Rossini's »Semiramis« zu vereinigen. Die Wirkung dieses Stückes, fährt Fétis fort, war unbeschreiblich, denn diese beiden grössten Sängerinnen ihrer Zeit erhoben sich in dem Bestreben, einander zu übertreffen, auf eine Höhe der Leistungsfähigkeit, welche sie zuvor niemals erreicht hatten. In Folge dieser Annäherung fasste der Unternehmer der italienischen Oper in Paris den Plan, die beiden Künstlerinnen auch für seine Bühne zu gewinnen, und es gelang ihm, durch ihr gleichzeitiges Auftreten in den Opern »Semiramis« und »Tancred« seinem Publikum ein Ensemble zu bieten, dessen Vollkommenheit kaum jemals wieder zu erreichen sein wird.

Seit länger als einem Jahre war Henriette S. heimlich mit dem Grafen Rossi vermählt, da die aristokratisch gesinnte Familie desselben zu seiner Ehe mit einer Bühnenkünstlerin die Einwilligung versagt hatte. Im Beginn des Jahres 1830 aber entschloss sie sich, die Bühne zu verlassen, und in der That nahm sie am 18. Januar desselben Jahres im »Tancred« Abschied von dem Pariser Publikum. Diese Vorstellung wurde für sie einer derjenigen Triumphe, deren Erinnerung niemals aus einer Künstlerseele zu verwischen ist; und nicht weniger warm äusserte sich die Anhänglichkeit der Berliner Kunstfreunde, vor denen sie am 19. Mai 1830 zum letzten Male erschien. Von Berlin aus wendete sie sich nach Russland, jedoch nur als Concertsängerin auftretend, bis ihre Heirat mit Rossi veröffentlicht wurde und sie ihrem Gatten nach dem Haag folgte, wohin derselbe als Gesandter des Sardinischen Hofes berufen war. Ihre Ehe war eine durchaus glückliche und blieb es auch, als die Künstlerin nach fast zwanzigjähriger Pause, während welcher sie abwechselnd im Haag, in Frankfurt und in Petersburg eine Zierde der höchsten Gesellschaftskreise gewesen war, zur Wiederaufnahme ihrer Bühnenthätigkeit veranlasst wurde. Ueber die Verhältnisse, welche sie zu diesem Entschlusse getrieben, coursirten allerlei abenteuerliche Gerüchte; es wurde erzählt, Rossi habe das Vermögen seiner Frau verspielt und sie sei gezwungen gewesen, wieder zum Theater zu gehen. Nach Carl Sontag (a. a. O. p. 52) ist alles dies aus der Luft gegriffen, wiewohl auch er eine Veränderung der Vermögensumstände als die Ursache jenes Schrittes bezeichnet. »Wenn eine Künstlerin in damaliger Zeit, in welcher keine Eisenbahnen die Ausbeutung des Talentes zu jeder Stunde möglich machten, auf natürlichem Wege ein Vermögen von 200,000 Thalern bis zu ihrem vierundzwanzigsten Lebensjahre erwerben konnte, so war das enorm. Mehr hatte sie nie besessen, ich glaube nicht einmal so viel, wenn auch ihr Schmuck noch eine grosse Summe repräsentirte. Aber der kostspielige Aufenthalt in Petersburg, von dem Rossi erst auf mehrjähriges Bitten abberufen wurde, verschlang, trotzdem Henriette sehr praktisch war und unnöthigen Luxus zu vermeiden wusste, ausser dem Gehalt und den Zinsen des Capitals alljährlich einen Theil des Capitals selbst. In Berlin kamen im Jahre 1848 Papierverluste; das Vermögen war unter die Hälfte herabgeschmolzen, also einst unter vier Kinder getheilt eigentlich kein Vermögen mehr zu nennen.

Schon mehrmals im Laufe der Jahre war der Opernunternehmer Lumley zu Henrietten mit dem Vorschlage gekommen, sie möge wieder zum Theater gehen — er war selbstverständlich jedesmal abgewiesen worden. Da kommt er 1848, kurz nach der Berliner Revolution, wieder. Das Unglücksjahr hatte so viel auf den Kopf gestellt, die Rückkehr zum alten Beruf erschien als nichts Ausserordentliches; man fragte wenigstens Lumley nach seinen Bedingungen. Sie waren, so viel ich weiss, freie Wohnung, freie Equipage und 56,000 Thaler für die Saison, das war der Erwägung werth. Der Gedanke, in wenigen Jahren jedem Kinde ein eigenes Vermögen und dadurch gänzliche Unabhängigkeit fürs Leben zu schaffen, hatte etwas Verlockendes. Der Zweifel Henriette's, ob sie nicht zu alt, um noch Interesse zu erregen, wurde durch zwei Worte Lumley's gehoben: »Würde ich Ihnen dann das Anerbieten machen?« und noch

verschiedenen Familienberathungen und Zustimmung des Königs Victor Emanuel begann sie ihre neue Laufbahn.« Bezüglich Rossi's Verhältniss zu seiner Gattin äussert sich Carl Sontag: »Rossi hat meine Schwester im wahrsten Sinne des Wortes glücklich gemacht; beide liebten sich bis zum Tage ihres Todes, wie am Tage der Hochzeit.« Diese Behauptung findet sich auch durch das Verhalten des Grafen bei den Verhandlungen mit seinem Souverän bezüglich der künstlerischen Pläne Henrietten's bestätigt. »Victor Emanuel,« sagt Carl Sontag, »machte meinem Schwager, der ein Jugendgespiele seines Vaters, des Königs Carlo Alberto gewesen, den sehr gnädigen Vorschlag, er möge Gesandter bleiben, sich scheinbar von seiner Frau trennen, sie zum Theater gehen lassen und nach Abschluss ihrer Carrière sich vor der Welt wieder mit ihr versöhnen. Rossi wies diesen für ihn pecuniär vortheilhaften Vorschlag dankend zurück, indem er erklärte: »Ich trenne mich von meiner Frau, mit der ich seit zwanzig Jahren in der glücklichsten Ehe gelebt habe, niemals.« Der König bewilligte endlich den Abschied meines Schwagers, mit dem Wunsche, er möge später wieder eintreten, jedenfalls den Sohn aber als Attaché belassen.«

In London war es, wo Henriette S. zum ersten Male wieder die Bühne betrat, vom Publikum, wie auch von den Kreisen, in welchen sie als Gesandtin verkehrt hatte, mit ungeminderter Verehrung aufgenommen. Nach dem ersten Akt von »Linda von Chamounix« kamen der Herzog von Cambridge, der alte Herzog von Wellington, die halbe Aristokratie auf die Bühne, sie zu begrüssen. Bekanntlich kommt man in London sehr spät ins Theater, und ihre Königl. Hoheit die Frau Grossherzogin von Strelitz, geborene Prinzessin von Cambridge, hatte veranlasst, dass alles zur Ouvertüre da war, um bei Henrietten's Erscheinen sich zu erheben. Am andern Tage war sie in der »Gesellschaft« wieder heimisch und die Königin Victoria behandelte sie, als wäre sie noch Gesandtin. Die gleiche Aufnahme fand sie in Paris sowie in Deutschland, wo sie zuerst in Frankfurt als Lucrezia Borgia wieder auftrat. In München gab sie ein Concert, an dessen Schluss ein Chor gesungen werden sollte. Auf dem Zettel stand »Schlusschor«. Man bat Henriette, dazubleiben und den Chor mit anzuhören. Es war eine Ueberraschung für sie, ein Huldigungschor. Lachner hatte die Musik geschrieben, den Text — König Max von Baiern, damals noch Kronprinz. Aber nicht die Erinnerung an ihre früheren Leistungen waren es, welche all diese Huldigungen beim Wiedererscheinen der Sängerin hervorriefen: dank ihrer schon früher bewiesenen Einsicht, sich niemals Aufgaben zu stellen, denen sie nicht gewachsen war, hatte sie ihre Stimme vollständig conservirt; und was derselben etwa an Frische verloren gegangen war, wurde reichlich aufgewogen durch die mit den Jahren noch gesteigerte Fähigkeit, sie künstlerisch zu verwenden. Ebenso hatte ihre Fähigkeit als Darstellerin eher zu- als abgenommen. Von ihrer gesteigerten Sorgfalt auch nach dieser Richtung zeugt die von Carl Sontag mitgetheilte Thatsache, »dass Henriette, als sie zum zweiten Male zur Bühne ging, in keiner Rolle auftrat, ohne den Dialog derselben mit ihrer Mutter studirt zu haben.« Ihre äussere Erscheinung endlich war, zur höchsten Ueberraschung ihrer Verehrer aus früherer Zeit, genau dieselbe geblieben wie damals, ein leises Embonpoint abgerechnet, was jedoch ihrer Figur keineswegs zum Nachtheil gereichte.

Im Jahre 1852 trat Henriette S. die verhängnissvolle Reise über den Ocean an, von welcher sie nicht wieder zurückkehren sollte; denn nachdem sie ganz Amerika im Triumphe durchzogen hatte und nach Mexiko gelangt war, erlag sie hier einem Choleraanfall, und zwar im Vollbesitz ihrer künstlerischen Kräfte. Gerade das dortige Klima hatte, nach der Mittheilung ihres Bruders, ihre Stimme und körperliche Kraft so gestärkt, dass sie oft »Lucrezia Borgia« und »Regimentstochter« an einem Abend sang, während sie doch die erstere Oper nach ihrem Wiederauftreten in Frankfurt a. M. mit den Worten: »Das geht nicht mehr« bei Seite gelegt hatte. Die »Lucrezia« war auch ihre letzte Oper, denn unmittelbar nach der am 11. Juni 1852 unter ihrer Mitwirkung

stattgehabten Vorstellung derselben wurde sie von der Krankheit ergriffen, die weder ihrer guten Constitution noch den Bemühungen der Aerzte weichen wollte und wenige Tage später, am 17. desselben Monats, ihrem so künstlerisch reichen wie fruchtbringenden Leben ein jähes Ende bereitete.

Sonus (latein.), Klang, Schall. Mit diesem Wort bezeichnete man ehedem in der römisch-katholischen Kirche den Gesang »*Venite, exultemus etc.*«, den 95. Psalm.

Sophie Charlotte, Königin von Preussen, geboren am 20. October 1668 auf Schloss Iburg, dem Residenzschloss ihres Vaters Ernst August von Hannover, genoss ihre ausgezeichnete Erziehung unter dem Einflusse des berühmten Leibnitz. Als Kurprinzessin und spätere Königin von Preussen förderte sie Künste und Wissenschaften, besonders die Musik, die sie selber übte. Die geschicktesten Musiker, auch italienische Sänger und Sängerinnen wurden auf ihre Veranlassung nach Berlin berufen. In dem Saale des königl. Marstalls (der Stallplatz) wurden namentlich auf ihre Veranlassung die ersten Opernaufführungen, die überhaupt in Berlin stattfanden, ausgeführt. Im Jahre 1700, zur Vermählungsfeier der Prinzessin Louise Dorothea mit dem Landgrafen von Hessen, gab man die Oper »*La Feste d'Imeneo*« von Attilio Ariosti, dem Kapellmeister des Kurfürsten. In Lützelburg (Charlottenburg) wurde 1702 auf dem Theater der Königin zum Geburtstage des Königs die Oper »*Il Trionfo del Parnasso*« aufgeführt. Die Königin soll italienische Arien sehr gut vorgetragen und auch auf dem Clavier Fertigkeit besessen haben. Mattheson (»Grundlage seiner Ehrenpforte«, 1740, S. 359) sagt: Von Leipzig aus habe er Berlin zweimal gesehen; die Oper »Polyphemo« von Giov. Buononcini, und eine andere mit angehöret, worin meistens hohe Personen, unter andern eine hernach nach Cassel verheiratete Markgräfin sangen; die Königin Sophie Charlotte aber selbst auf dem Clavier accompagnirte und Orchester grösstentheils mit Kapell- und Concertmeistern besetzt war u. s. w. Nach Geppert's »Chronik von Berlin« dirigirte die Königin sogar die Hofconcerte selbst. Ihre sehr kostbare Musikaliensammlung ist wahrscheinlich diejenige, welche sich später in den Händen der Prinzessin Amalie befand, und von derselben dem Joachimsthal'schen Gymnasium vermacht wurde. Die Königin starb am 1. Febr. 1705 zu Hannover an einer Halsentzündung. Nach ihrem Tode fand bis zum Regierungsantritt Friedrich d. Gr. keine Opernaufführung mehr statt.

Sophia Elisabeth, Prinzessin von Mecklenburg, und Gemahlin Herzog August's von Braunschweig, lebte nach dem Tode ihres Gemahls um 1660 auf dem Schlosse Lüchow, wo sie sich grösstentheils mit Compositionen beschäftigte. Sie hatte schon früher die 118 Lieder des evangelischen Weinbergs von Glasenapp mit 109 Melodien versehen; hier war es, wo sie ausser andern Liedern, auch die Poesien ihres Sohnes Anton Ulrich in Musik setzte, welche später gedruckt erschienen: »Christ-Fürstliches Davids Harpfen-Spiel zum Fürbild Himmelflammender Andacht mit ihren Arien oder Singweisen hervorgegeben« (Nürnberg, 1667).

Sophronius, Patriarch zu Constantinopel, lebte ums Jahr 390 und wird in dem 1601 zu Venedig herausgekommenen »Triodio« zu den Kirchencomponisten griechischer Kirchengesänge gezählt. Auch sein Bildniss befindet sich in dem nämlichen Werke. Seine »*Troparia in Vigilia natalis Dominii*«, welche gesungen werden, befinden sich nebst seinem »*Horologio magnae parasceves*« mit alten Musiknoten im »*Hymnologio Vindobenensi*«, Cod. 303.

Sopra (ital.) = oben. *Come sopra* (s. d.) und Partitur. *Nella parte di sopra* = in der Oberstimme. *Contrappunto sopra il soggetto*: ein Contrapunkt, der über dem *Cantus firmus* liegt.

Sopran, s. Discant.

Sopranist, ein Sopransänger; besonders hiessen die Castraten so (s. d.).

Soprano, *Supremum, suprema vox,* die Discantstimme, eigentlich die höchste Stimme eines mehrstimmigen Gesanges für gemischte Stimmen.

Sor, Fernando, ausgezeichneter Guitarrist und Componist, geboren zu

Barcelona am 17. Februar 1780. Er zeigte früh Anlagen zur Musik und erhielt in Folge dessen von den Eltern einen Musiklehrer. Später trat er in ein Kloster, in welchem ein unterrichteter Mönch ihn mit der Theorie der Musik bekannt machte. Nachdem er das Kloster verlassen, hörte er die Vorstellungen einer italienischen Operntruppe, und machte alsbald den Versuch eine Oper zu schreiben, indem er die Oper »*Telemacco*« von Cipallo, welche ihm in die Hände fiel, neu componirte. Darauf ging er nach Madrid, componirte ein Salve, Sinfonien, Quartette und spanische Lieder, verliess jedoch nach dem Kriege, während welchem er als Hauptmann in der Armee diente, Spanien und ging nach Frankreich. In Paris fand er bei Mehul, Berton, Cherubini in Anerkennung seines Talentes zwar Ermunterung, verliess aber Paris nach kurzem Aufenthalt und ging nach England, wo er hauptsächlich als Guitarrist viel Aufsehen machte. Für London, Petersburg und Moskau, wohin er sich begab, componirte er kleine komische Opern und Ballette. »*La foir de Smyrne*«, komische Oper; Musik zu den Balletten: »*Cendrillon*«, »*L'Amant peintre*«, »Hercules und Omphale« u. a., die zwar gute Aufnahme fanden, aber nicht einträglich genug waren, um S. vor Sorgen zu schützen. Er wandte sich noch einmal nach Paris, wo es ihm aber nicht gelang seine Sachen zur Aufführung zu bringen. Seine Compositionen für die Guitarre waren meistens vierstimmig und deshalb den Liebhabern zu schwierig. So lebte er noch eine Reihe von Jahren in wenig glücklichen Verhältnissen und starb endlich am 8. Juli 1839 nach langer schmerzhafter Krankheit. Zu seinen Compositionen für die Guitarre gehören: »*Divertissement pour guitarre seul*«, op. 1, 2, 8, 13 (Paris, Meissonnier). »*Fantaisie*«, idem, op. 4, 7, 10, 12, 16 (ibid.). »*Variations*«, op. 3, 9, 11, 20 (ibid.). »*Douze etudes*«, op. 6 (ibid.). »*Sonate*«, op. 15 (ibid.). Derselbe Verleger hat die completten Werke Sor's herausgegeben. »*Grande méthode pour la guitarre*« erschien in Paris und in London beim Autor.

Sordin-Fortepiano, s. Sordin-Pianoforte.

Sordino, s. Dämpfer und Dämpfung.

Sordin-Pianoforte, ein vom Kammerrath C. G. Friederiei 1798 erfundenes Pianoforte mit sechs Veränderungen, durch welche der Klang der Flöte und Oboe täuschend nachgeahmt sein soll. Im Reichsanzeiger von 1798, No. 186 macht er die Erfinung bekannt, seitdem hat man nichts wieder gehört. — Sordin-Fortepiano hiess übrigens schon vorher unser gewöhnliches Pianoforte oder jedes Clavier, welches Dämpfung hatte, zum Unterschied vom ungedämpften Pantalon.

Sordo, ital. *Sorda*, gedämpft; *Clarinetto sordo* oder *Oboe*, *Trombe sorda*, die Clarinette, Trompete oder Oboe gedämpft.

Sordoni (ital.), Sorduninstrument, siehe den folgenden Artikel.

Sordun (pl. Sordunen) war im 16. und 17. Jahrhundert ein Holzblasinstrument mit doppeltem Corpus (ähnlich dem Fagott), das mittelst eines Rohres intonirt wurde und an Klang den stillen Krummhörnern oder Cornemusen gleichkam. Es hatte 12 Tonlöcher, mitunter noch 2 Klappen und wurde in verschiedener Grösse gebaut. M. Prätorius unterscheidet 5 Arten von Sordunen. Die tiefsten gingen (gleich dem Doppelfagott) bis zum F_1 herab und hatten d zum höchsten Ton. Die zweite Art ging von B_1 bis g, die dritte von C bis a, die vierte von Es bis c^1 und die fünfte von B bis g^1. Die drei grössten Arten wurden mit einem, dem Fagott-S ähnlichen gebogenen Rohre angeblasen; bei den kleinern steckte das Rohr in einer Kapsel mit Mundloch, ähnlich wie bei den Racketten. Abbildung giebt Prätorius. Zur Gattung der Sordunen zählte auch der Kortholt oder das Kortinstrument, dessen Umfang von B_1 bis b sich erstreckte. Abbildung bei Prätorius. Der Name Sordun, ital. *Sordono*, deutet das Dumpfe, Stille, Gedämpfte des Tones von diesem Instrumente an. Bemerkt sei noch, dass von den vielen Tonlöchern, wozu die Finger nicht ausreichten, einige mit dem Ballen der Hand zugehalten und geöffnet wurden. Was würden jetzige Tonkünstler zu dieser Applicatur sagen!

Sordun, Surdun, ital. *Sordono*, lat. *surdus*, taub, 5 und 2,5 Meter,

war ein altes gedecktes Rohrwerk in der Orgel von schwacher Intonation und angenehmem Klange. Die Aufsätze sind in einem hölzernen Kasten (wie die Flöte im Futteral) geborgen; hierdurch wurde der gedämpfte Ton bewirkt. Sordunenregal, grob Sordunenregal ist ein dieser Stimme ähnliches Rohrwerk.

Sore oder **Shore, Martin**, nannte sich **Martin Agricola** (s. d.), weil er aus Sorgau gebürtig war.

Sorge, Georg Andreas, gräflich reussischer Hof- und Stadtorganist zu Lobenstein, geboren zu Mellenbach im Schwarzburgischen am 30. März 1703; genoss zuerst den Unterricht des dasigen Cantor und Organisten Nik. Walther und dessen Substituten Tischer, dem er nach Schney in Franken folgte, als er dort als Hoforganist angestellt wurde, um bei ihm Clavier, Violine, Orgel und Composition mit allem Fleisse zu studiren. Nach zwei Jahren kehrte er in seine Vaterstadt zurück und hatte zehn Jahre alt schon einige Kirchenstücke gesetzt; im neunzehnten erhielt er die Stelle als Hoforganist in Lobenstein. In der Stille dieser kleinen Stadt verbrachte er sein ganzes Leben; 36 Jahre lebte er hier seinem Amte, der Kunst und den dazu gehörigen Wissenschaften. Er war ein guter Organist, wovon auch seine praktischen Werke Zeugniss geben; dennoch sind seine theoretischen Schriften wichtiger. Sie bestehen in folgenden: 1) »*Genealogia allegorica intervallorum octavae diatono chromaticae*«, d. i. »Geschlechtsregister der Intervallen nach Anleitung der Klänge des grossen Waldhorn« (Hof, 1741, in 8°). 2) »Anweisung zur Stimmung und Temperatur in einem Gespräche« (Hamburg, 1744). 3) »Gespräch von der Prätorianischen, Prinzischen, Werkmeister'schen, Neidhardt'schen und Silbermann'schen Temperatur, wie auch vom neuen System Telemann« (Lobenstein, 1748). 4) »Ausführliche und deutliche Anweisung zur Rationalrechnung und der damit verknüpften Ausmessung und Abtheilung des Monochords, vermittelst welcher man die musikalische Temperatur, sowie sie die heutige Praxis erfordert, welche allen, so mit der Musik, wie auch Orgel- und Instrumentmachen umgehen, zu verstehen so nöthig als nützlich, so genau als es das Gehör zu fassen vermag, nicht nur auf unterschiedliche Arten ausrechnen, sondern auch bis auf ein Haar ausmessen und folglich auf Orgeln und allerhand andere Instrumente bringen kann. Nebst einer ausführlichen Nachricht von dem neuen Telemanischen Intervallensystem u. s. w.« (Lobenstein, 1749, 308 S., in 8°). 5) »Gründliche Untersuchung, ob die Schröter'schen Claviertemperaturen vor gleichschwebend passiren können« (1754, in 8°). 6) »Verbesserter musikalischer Cirkel« (in Folio). 7) »Vorgemach der musikalischen Composition, oder ausführliche ordentliche und vor heutige Praxin hinlängliche Anweisung zum Generalbass, durch welche ein Studiosus Musices zu einer gründlichen Erkenntniss aller in der Composition und Clavier vorkommenden con- und dissonirenden Grundsätze, und wie mit denen selben Natur-, Gehör- und Kunstmässig umzugehen, kommen, folglich nicht nur ein gutes Clavier, als ein Compositor extemporaneus spielen lernen, sondern auch in der Composition selbst wichtige und gegründete Profectus machen kann. Eröffnet u. s. w.«, erster Theil (Lobenstein, im eigenen Verlage, 1745, 9½ Bogen, nebst 36 Kupfertafeln in 4°; der zweite Theil 1746, der dritte Theil 1747; sein bestes Buch). 8) »*Compendium harmonicum*« (dies Buch wurde zum Streitapfel zwischen Sorge und Marpurg; der letztere gab es 1760 zu Berlin nebst seinen kritischen Anmerkungen heraus). 9) »Anmerkungen über Quanzen's *Dis-* und *b-*, *c-*Klappe« (im vierten Bande der Marpurg'schen Beiträge). 10) »Anmerkungen über Professor Euler's Intervallen-System« (im vierten Bande der Hiller'schen Nachrichten, S. 269). 11) »Anweisung Orgeln und Claviere behörig zu temporiren« (Leipzig, 1771, in 4°). 12) »Die Natur des Orgelklangs« (Hof, 1771, in 8°). 13) »Der in der Rechen- und Messkunst wohlerfahrene Orgelbaumeister« (Lobenstein, 1773, in 4°). 14) »Anleitung zur Fantasie« (in 4°). Von seinen Compositionen sind folgende zu Nürnberg gestochen worden: 6 Sonaten fürs Clavier, 1738. 26 Präludia mit untermischten Doppelfugen aus allen vierundzwanzig Tonarten, in 2 Theilen. Clavierübung

in 6 nach italienischem Gusto gesetzten Sonatinen, 3 Theile. Wohlgewürzte Klangspeisen in 6 Partien. Kleine Orgelsonaten. 26 kurze Präludia. Neue Orgelsonaten. Sechs Sinfonien fürs Clavier. *Toccata per omnem Circulum.* 24 *Modorum* fürs Clavier. Zwölf Menuetten fürs Clavier mit einer Violine. Zwei Partien für zwei Querflöten. Die Manuscript gebliebenen Vocal- und Instrumental-Werke befanden sich in der Westphalischen Niederlage in Hamburg.

Soriano, Francesco, gelehrter Componist der römischen Schule, geboren zu Rom 1549. Als Chorknabe von St. Lateran erhielt er von Annibal Zoïlo, dann von Bartholomeo Roy und in der Schule von Giov. Marie Nanini, in die er eintrat, von Pierluigi de Palestrina Musikunterricht. Hier entwickelte sich das Talent Soriano's so, dass er zu den besten Componisten seiner Zeit und Schule gezählt wurde. 1587 erhielt er die Kapellmeisterstelle an St. Maria Maggiore, welche er 1589 mit der zu Santo Luigi vertauschte, die er wahrscheinlich mehrere Jahre früher schon einmal inne gehabt hatte, wie aus dem Titel eines seiner Werke zu schliessen ist: »*Di Francesco Soriano Romano, maestro di capella die Santo Luigi, il primo libro di Madrigali a cinque voci, novamente da lui composti e dati in luce*« (in Venetia, appresso Angelo Gardano, 1581, in 4°). Nach zehnjähriger Kapellmeister-Thätigkeit an dieser Kirche, kam er 1599 in derselben Eigenschaft an die Kirche Santa Giov. de Lateran, 1600 an Maria Maggiore und 1603 an die Kapelle des Vatikan. S. starb im Januar 1620 und wurde in S. Maria Maggiore beigesetzt. Seine bekannten Compositionswerke sind: »*Il libro primo di Madrigali a* 5 *voci*« (Venetia, Gardane, 1581, in 4°). »*Il libro secondo di madrigali a* 5 *voci*« (Roma, Coattino, 1592). »*Motetti a* 8 *voci*« (Roma, Mutio, 1597). »*Il libro primo di Madrigali a quattro voci*« (Roma, per gli eredi del Mutio, 1601). »*Il secondo libro di Madrigali a* 4 *voci*« (ibid. 1602). »*Missarum liber primus*« (Roma, apud Jo. Baptistam Roblettam, anno 1609, in Fol.). In dieser Sammlung sind vier-, fünf- und sechsstimmige Messen enthalten, darunter auch die berühmte »*Missa Papae Marcelli*«, von Palestrina vierstimmig gesetzt und von Soriano für acht Stimmen eingerichtet. »*Canoni et oblighi di cento et dieci sorte sopra l'Ave maris Stella a* 3, 4, 5, 6, 7, 8 *voci* (Roma, Robletti, 1710); eines seiner berühmtesten Werke, von dem Zacconi (s. d.), 1625, sämmtliche Stücke in Partitur setzte. Dies Manuscript befindet sich auf der Bibliothek der Musikschule zu Bologna. »*Il libro primo di salmi e motetti a* 8, 12, 16 *voci*« (Venetia, Vincenti, 1614). »*Il secondo libro*«, idem (ibid. 1616, in 4°). »*Villanelle a tre voci*« (Venetia, Vincenti, 1617, in 4°). »*Magnificat et Passion*«, vierstimmig (Rom, Robletti, 1619, in Fol.). Auf diesem Werke befindet sich das Bildniss Soriano's in seinem 70. Lebensjahre.

Soriano-Fuertes, Don Mariano, spanischer Componist und Musikhistoriker, ist 1817 zu Murcia geboren. Sein Vater, Don Indalecio S., war Direktor der Kammermusik des Königs und ebenfalls verdienstvoller Componist, als solcher auch im Stande, die musikalische Erziehung seines Sohnes selbst zu leiten. Dieser machte neben seinen musikalischen auch literarische und wissenschaftliche Studien und erhielt in Folge seiner Tüchtigkeit auf letzteren Gebieten schon im Alter von fünfzehn Jahren eine vortheilhafte Stellung als Beamter der Lotterie-Direktion. Als aber der Vater nach einiger Zeit bemerkte, dass dem lebhaften Jüngling die einförmige Bureauarbeit wenig zusagte, entschloss er sich, ihn zum Soldatenstande übergehen zu lassen und bewirkte seine Aufnahme als Kadett in das Cavallerie-Regiment »Regina Governadore«. Aber auch diese Laufbahn konnte S. auf die Dauer nicht befriedigen, um so weniger, als seine Liebe zur Musik von Jahr zu Jahr zugenommen hatte; ihr sich ausschliesslich und berufsmässig zu widmen, war ein Wunsch, den er nicht länger zurückdrängen konnte, und trotz der wiederholten Erinnerung seines Vaters, dass für einen Musiker in Spanien weder Ehre noch materielle Vortheile zu erlangen seien, folgte er doch der inneren Stimme, sobalb er sich stark genug fühlte, um auf eigenen Füssen zu stehen. Vom Militärstande ins

bürgerliche Leben zurückgetreten, begann er 1841 im Verein mit einem Freunde die Herausgabe einer Musikzeitung unter dem Titel »*Iberia musical y literaria*« der ersten Musikzeitung, welche überhaupt in Spanien erschienen ist. Doch war die Zeit noch nicht gekommen, um die Theilnahme der Musikfreunde für ein derartiges Unternehmen mit Erfolg in Anspruch zu nehmen; nachdem S. seine eignen Mittel im Interesse des Blattes erschöpft hatte, sah er sich genöthigt, dasselbe eingehen zu lassen, indessen nur, um mit gleichem Eifer ein anderes kunstreformatorisches Werk zu beginnen, die Wiederherstellung des nationalen Musikdrama, zunächst der, mit dem französischen Vaudeville nahe verwandten, unter dem Namen »Zarzuela«*) bekannten leichtern Gattung desselben. Er selbst versuchte durch sein Beispiel den Weg zu zeigen, auf welchem das Ziel, die Veredlung der künstlerisch noch im Argen liegenden Zarzuela zur komischen Oper, am sichersten zu erreichen sei; seine Arbeiten »*Geroma la Castañexa*« (Die Castagnettenspielerin), »*El Ventozillo de Alfarache*« (Der Habsüchtige, Blutsauger) und »*La fexia di Santi-Ponce*« (Der Jahrmarkt), deren Stoffe er volksthümlichen Balladen entnommen, gelangten, die erstern in Madrid, die letzteren in der Provinz zur Aufführung und wurden günstig aufgenommen.

Nachdem S. 1843 zum Professor am spanischen Institut ernannt worden war, fing er an mit seiner Componistenthätigkeit die des Lehrers zu verbinden; schon in demselben Jahre veröffentlichte er eine Gesangschule, welche von Seiten der Kritik, wie der praktischen Musiker, laute Anerkennung fand. Im folgenden Jahre wurde er als Direktor an das Lyceum in Cordova berufen; ein *Stabat mater*, ein *Requiem* und die Zarzuela »*A Belan van los zagales*« (Die Hirten) bezeichnen sein dortiges Wirken als Componist. Die vorwiegende Neigung zu praktischer Thätigkeit scheint S. bestimmt zu haben, seinen Posten in Cordova zu verlassen und die Leitung der Operntheater erst in Sevilla, dann in Cadix zu übernehmen. Für erstere Stadt schrieb er die komische Oper »*La fabrica de Tabacos de Seville*«, aufgeführt daselbst im Theater San Fernando; für Cadix, wo er von 1850 an ausser dem grossen Theater noch das Komödientheater leitete »*El Tio canigitao*« (Der Vetter) und »*Lola la Gaditana*« (Die Bewohnerin von Cadix, nicht die »Zigeunerin«, wie Fètis übersetzt, indem er wie es scheint »*Gitana*« für »*Gaditana*« gelesen hat).

Einen seinen Verdiensten völlig entsprechenden Wirkungskreis fand S. erst im Jahre 1852, wo er als Kapellmeister an das grosse Theater in Barcelona berufen wurde. In dieser Stadt, welche er seitdem nicht wieder verlassen hat, entfaltete er eine umfassende Thätigkeit als Praktiker, wie als Theoretiker; in letzterer Beziehung sind es besonders zwei grössere Arbeiten, welche ihm einen ehrenvollen Platz unter den Musikhistorikern sichern; seine »*Musica Araba-Española, y conexion de la musica con la astronomia, medicina y arquitectura*« (Barcelona, 1853) und das noch ungleich wichtigere Werk »*Historia de la Musica española des de la venda de los Fenicios hasta de anno de* 1850« (Geschichte der spanischen Musik seit der Ankunft der Phönicier bis zum Jahre 1850), erschienen in vier Bänden zu Madrid und Barcelona in den Jahren 1855 bis 1859, bemerkenswerth als die erste und einzige Bearbeitung der spanischen Musikgeschichte; aber auch abgesehen davon, sowie von mancherlei Unwesentlichem und einzelnen gewagten Hypothesen, der Theilnahme der musikalischen Welt durchaus würdig. Auch eine Musikzeitung rief S. in Barcelona ins Leben, die »*Gaceta musical Barcelonesa*«, welche sich unter seiner Leitung vom Jahre ihres Entstehens (1860) an bis heute in der Gunst des Publikums erhalten hat. Die spanische Regierung hat die vielfachen Verdienste dieses Künstlers anerkannt, indem sie ihn zum Ritter des königlichen Ordens Karl's III. und des Militärordens des heiligen Ferdinand ernannte; ausserdem ist er Inhaber

*) Vielleicht eine Diminutivform von Zarza, Dorngestrüpp, mit Bezugnahme auf die an Intriguen und Verwickelungen reiche Handlung dieser Stücke.

der grossen goldenen Medaille des spanischen Instituts und Mitglied mehrerer gelehrten Gesellschaften.

Sorti, Bartholomeo, geboren zu Padua gegen 1540, ist bekannt durch seine Arbeit: »*Il primo libro de Madrigali a quattro et cinque voci con due dialoghi a sette voci*« (in Venetia per i figli di Ant. Gardano, 1573, in 4°).

Sortisatio, der *Contrappunto alla mente (Contrepoint sur le champ)*, oder der improvisirte Discant (s. d.). Die Bezeichnung kam erst in Anwendung, als man Mitte des 14. Jahrhunderts angefangen hatte, den Contrapunkt nach gewissen Regeln auszuarbeiten, um den aus dem Stegreif geübten Discant von dem regelrechten, aufgezeichneten Contrapunkt zu unterscheiden.

Sortita (ital.), Bezeichnung für die Eintrittsarie der Primadonna in ihrer ersten Scene; in der Regel eine glänzende Cavatine oder grosse brillante Arie mit Chor, mit vorausgehendem Ritornell, welches das Auftreten der Sängerin verkündet. Eine *Sortita* ist beispielsweise die Arie des Titus: »*Serbate, o Dei custodi*«. Die Italiener legten ehedem grossen Werth auf solche Sortita-Gesänge und Rossini wusste sie namentlich sehr wirksam anzubringen und zu behandeln.

Sospirando, *sospirante* (ital.), seufzend, klagend.

Sospiro, *Sospirium*, *Soupir*, in der alten Mensuralnotenschrift das, der Minima entsprechende Zeichen für die Pause. Zuweilen nennt man auch alle Pausen von geringerem Werth als der halbe Schlag Sospiren.

Sospirevole, *sospiroso* (ital.), seufzend, klagend, wehmüthig.

Sostenuto (ital., abgek.: *sost.*), Vortragsbezeichnung, gehalten, mit ausgehaltenen, getragenen, fortklingenden Tönen; fordert, dass man jede Note nach ihrem vollen Taktwerth aushält und möglichst eng mit der nachfolgenden verbindet. Es gilt namentlich als Nebenbezeichnung für langsame Sätze: *Andante sostenuto; Adagio sostenuto.* Dann aber findet sich diese Bezeichnung auch häufig bei weiter ausgeführter Melodie, dem sogenannten Cantabile.

Sostratus war ein berühmter Flötenspieler des alten Griechenlands.

Sotericus, Tonkünstler des alten Griechenlands, den Plutarch besonders rühmt.

Soterides, Grammatikus von Epidaurus, lebte zur Zeit des Nero im ersten Jahrhundert. Zu seinen Schriften gehört: »*Historiae musicae libros III. De comedia et de metris*«.

Soto, Francesco, geboren 1534 zu Langa in der Diöcese Osma in Spanien, kam in seiner Jugend nach Rom und wurde als Sänger am 8. Juni 1562 in die päpstliche Kapelle aufgenommen. Im Jahre 1575 übernahm er die Leitung der Musik der von Philippo Neri gegründeten Brüderschaft »Oratorio«, in die er aufgenommen wurde. Soto, selbst ein frommer Mann, stiftete in Rom das erste Carmeliterkloster. Er starb am 25. September 1619. Er gab das dritte Buch (das erste und zweite »*Animuccia*«) »*Laudi spirituali*«, welches für die Brüderschaft »Oratorio« von Palestrina und anderen componirte Gesänge enthielt, heraus. Der Titel lautet: »*Il terzo libro delle laudi spirituali a tre e a quattro voci*« (Rome, Allessandro Gardane, 1588). Später gab er noch alle drei dieser Bücher vereinigt heraus: »*Libro delle laudi spirituali dove in uno sono compresi i tre libri gia stampati, e ristretta la musica a più brevità e facilità, e con l'aggiunta di molte laudi nuove*« (Rom, Gardane, 1589 und 1591); das vierte: »*Il quarto libro delle laudi spirituali a tre e quattro voci*«. Das Bildniss Soto's befindet sich in dem Buche von Adami de Bolsena.

Soto, José, Geistlicher und Organist der Kathedrale von Barcelona, geboren in dieser Stadt in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, ist Verfasser eines sehr seltenen Buches: »*Tractado de Canto llano*« (Barcelona, 1512, in 4°).

Sotos, Andreas de, Professor des Guitarrespiels zu Madrid, geboren zu Estramadura gegen 1730, gab folgendes Buch heraus: »*Arte para aprender com facilidad y sin maestro a templar y taner rasgado la guitarra de cinco ordenes, o chordas, y tambien la de quatro, o seis ordines, llamadas guitarra Española, banduria, y vandola; y tambien el tiple, etc.*« (Methode, leicht und ohne Lehrer stimmen und auch arpeggirte Accorde mit dem Daumen spielen zu lernen,

ebenso den Gesang auf der fünf-, vier- und sechssaitigen Guitarre, genannt spanische Guitarre, Pandora, Guitarre á bandoulière.) (Madrid, 1764, in 12°, 63 S.)

Sottono, Joăn, spanischer Musiker zu Valencia, Verfasser des Buches: »*Le Maître de musique, ou Cours complet et raisonné de musique élémentaire*« (Valence, madame Kippert, 1841, in 4°).

Sotto voce (ital., abgek.: *s. v.*), Vortragsbezeichnung = mit leiser (halber) gedämpfter Stimme. Bei Geigeninstrumenten wird diese Weise des Vortrags dadurch erzeugt, dass der Bogen näher am Griffbret als am Steg geführt wird. Der Klang der Saiten wird dadurch abgedämpft.

Soubre, Etienne Joseph, Direktor des Conservatoriums in Liège, daselbst am 30. Decbr. 1813 geboren, war Schüler des dortigen Conservatoriums, erwarb sich daselbst die ersten Preise und machte sich bekannt durch die Cantate »*Sardanapal*« (1841), die Hymne »*à Godefroid de Bouillon*« (1850 in Antwerpen von 1500 Sängern und Instrumentalisten ausgeführt), die »Preissinfonie (1854), die grosse Oper »*Isoline, ou les chaperons blanc*« (1825 im Theater zu Brüssel aufgeführt). Ferner schrieb er ein Requiem, Stabat mater, Ave verum (fünfstimmig), Ecce panis mit Orgel; zwölf geistliche Gesänge für Frauenstimmen über einen lateinischen Text; sechs Hymnen für zwei Soprane, Cantaten, Ouverturen, Symphonien, Arien, Männergesangchöre u. a. m. S. dirigirte den ersten Männergesangverein in Liège von 1838 bis 1844, worauf er die Direktion der »*Réunion Lyrique*« zu Brüssel übernahm, gleichzeitig mit der Orchesterdirektion der Philharmonischen Gesellschaft. 1862 übertrug man ihm die Direktion des Conservatoriums in seiner Vaterstadt.

Soubrette (franz.), das Rollenfach der schlauen, lustigen, wohl auch etwas intriguanten, zu Possen und Spässen geneigten Dienerinnen oder Gespielinnen in der Komischen Oper.

Souffarah, Name für das, in der Türkei übliche Flageolet. Es hat sechs Tonlöcher und einen Umfang von zwei Octaven und steht höher als der Nei.

Souffleur (Einbläser) heisst der Beamte an unsern Theatern, der in dem, vorn an der Bühne angebrachten Souffleurkasten sitzend den Sängern und Schauspielern die zu singenden oder zu sprechenden Worte leise vorspricht, damit diese nicht ins Stocken gerathen und wenn dies doch geschieht, sich leicht wieder zurecht finden. Zuweilen nennt man auch den Balgetreter (beim Orgelspiel) Souffleur = Einbläser.

Souhaitty, P. Jean Jacques, Mönch eines Franziskanerklosters zu Paris, lebte um die Mitte des 17. Jahrhunderts und gab 1677 eine Anweisung des Gesanges nach einem neuen System, die Noten durch Ziffern zu ersetzen, heraus. Der Autor hat vornehmlich den Kirchengesang vor Augen gehabt, für andere Musik würde sein System noch viel weniger ausreichend sein, was er auch nach mehreren Stellen seines Buches wohl gewusst haben mag. Das Buch hat den Titel: »*Nouveaux élements du chant ou l'essai d'une nouvelle découverte qu'on a faite dans l'art de chanter, l'aquelle débarrasse entièrement le plain-chant et la musique de clefs, de notes de muances, de guidons ou renvois, de lignes et d'espaces, des bémol, bécarre, nature, etc. en rend la pratique très-simple, très-naturelle et très-facile a retenir, sans y altérer rien dans la substance; et fournit de plus une tablature générale, aissée et invariable, pour tous les instruments de musiques, etc.*« (Paris, Pierre le Petit, 1677, in 4°, 56 S.). Die erste Ausgabe, erschienen 1665 in 4°, hatte den einfacheren Titel: »*Nouvelle Méthode pour apprendre le plain-chant et la musique*«. 1779 erschien eine dritte Auflage unter einem etwas veränderten Titel: »*Essai du chant de l'église par la nouvelle méthode* u. s. w. nebst einer Vertheidigung erhobener Ausstellungen gegen das System«. Jean Jacques Rousseau hatte 1742 gleichfalls einen Plan entworfen zur Notenschrift in Ziffern und in seiner Schrift »*Dissertation sur la musique moderne*« entwickelt. Gerber (»Tonkünstler-Lexikon«, Theil I, S. 535) meint, beide Systeme seien gleich und Rousseau habe sich gewissermassen des Souhaitty'schen bemächtigt, ohne denselben namhaft zu machen. (Nur in seinem Dictionnair führt er ihn

an als Erfinder eines neuen Systems.) Das Rousseau'sche System ist aber durchaus anders concipirt und nur in der Natur der Zeichen (der Zahlen) sind sich beide gleich.

Soullier de Roblain, Charles Simon Pascal, zu Avignon (Vaucluse) am 16. April 1797 geboren, war eigentlich für den Kaufmannsstand bestimmt, widmete sich aber literarischen Beschäftigungen. Er veröffentlichte in der Jugend einige Compositionen, wandte auch später sein Interesse der Musik zu. So gründete er zu Paris mehrere Musikzeitungen, wie 1834: »*Le Troubadour normand*«, (1862) »*L'Union chorale de Paris, Revue musicale de la quinzaine, destinée aux sociétés chorales ou philharmoniques de la France et de l'etranger*«. Ferner gehört zu den von ihm veröffentlichten Schriften: »*Nouveau dictionnaire de musique illustré, élémentaire, théorique, professionnell et complet*« (Paris, F. Bagault, ein Band, gross in 8°).

Soupir (französ.), Pause vom Werth der Viertelnote; *Demi-Soupir* = Achtel-Pause.

Sourdeline, die italienische Musette oder Sackpfeife, unter diesem Namen erfunden oder richtiger verbessert von einem italienischen Tonkünstler Giov. Battista Riva, der um 1620 zu Paris lebte.

Sourdine, so viel als Dämpfer (s. d.).

Sousa-Villalobos, Matthias **de,** Baccalaureus der Rechte an der Universität Coïmbra, geboren zu Elvas in Portugal um die Mitte des 17. Jahrhunderts, wo er auch später Kapellmeister war. Gedruckt ist von ihm: »*Arte de Canto chão*« (Coïmbra, 1688, in 4°).

Soussmann, Heinrich, Flötenvirtuose, ward 1796 zu Berlin geboren und erhielt durch seinen Vater, der Musiker war, vom sechsten Jahre an Violinunterricht; nachdem er jedoch Schröck gehört, übte er sich auf einer ganz einfachen Flöte unaufhörlich, bis ihn dieser später unentgeltlich unterrichtete. Er machte die Freiheitskriege erst bei den Reich'schen Jägern, später beim Musikchor des Colberg'schen Regiments mit, wurde bei Belle Alliance in der Brust verwundet, so dass er sich erst nach und nach wieder ans Blasen gewöhnen konnte. Theoretischen Unterricht erhielt er eine kurze Zeit lang von Zelter. Nach mehrfachen Kämpfen, die ihm durch seine Mittellosigkeit bereitet wurden, erhielt er endlich 1822 eine vortheilhafte Stelle bei der kaiserlichen Kapelle zu Petersburg als Flötist, und erst 1837 liess er sich auf einer Kunstreise in Berlin nochmals als Virtuose hören. Er starb zu Petersburg im Jahre 1848, wie es heisst, geisteszerrüttet. Von seinen Compositionen sind zu nennen die Studienwerke: »*Trente grands exercises ou Etudes dans tous les tons pour le Fl.* 1 *et* 2« (Mainz, Schott). »Tägliche Studien für die Flöte« (24 Uebungen durch alle Tonarten), op. 53 (Hamburg, Schubert). »Praktische Flötenschule in vier Heften«, op. 54 (ebend.). »Neue theoretisch-praktische Trompetenschule (mit Anhang sämmtlicher bei der königl. preussischen Cavallerie gebräuchlichen Instrumente)«. »Quartett für vier Flöten«, op. 5 (Berlin, Lischke [Päz]). »Drei *Duos concertante* für zwei Flöten«, op. 2 (Berlin, Lischke). »Variationen für Flöte und Quartett«, op. 3 (Leipzig, Breitkopf & Härtel). »Drei *Duos concert. brillant et facile* für zwei Flöten«, op. 4 (ebend.). »Serenade für Guitarre und Flöte«, op. 6 (Leipzig, Breitkopf & Härtel). »Serenade für Pianoforte und Flöte«, op. 12 (Berlin, Lischke). »Drei Duos für zwei Flöten«, op. 24 (Hamburg, Cranz). »Sechs Solos für die Flöte«, op. 25 (Offenbach, André). »Grosse Fantasie für Flöte und Pianoforte«, op. 28 (Leipzig, Hoffmeister). »Drei Duos für zwei Elöten«, op. 36 (Hamburg, Schubert), und einige andere.

Sowinsky, Albert, Pianist und Componist, von Geburt ein Pole, wurde gegen 1803 zu Ladyzyn in der Ukraine geboren, wo er auch seine Jugend verlebte. Gut vorgebildet kam er nach Wien, wo er zwei Jahre lang ein Schüler von Czerny und Leidesdorf im Clavierspiel und des Ritter Seyfried in der Composition wurde. Die Bekanntschaft hervorragender Musiker, wie Hummel, Moscheles, Abt Stadler und Schubert war seiner Entwickelung nicht

minder von Vortheil. S. durchreiste später Italien und ging dann nach Paris, das er zu seiner zweiten Heimath erwählte. Er ist dort als einer der tüchtigsten Clavierspieler und Lehrer anerkannt. Als Componist zählt er zu den thätigsten und seine Hauptwerke sind ungefähr die folgenden: Sinfonie »*La Fatalité*«. »*Six morceaux religieux à deux, trois et quatre voix avec orgue*«, op. 57 (Paris, Chaillot). »*Messe solenelle à trois parties, et deux choeurs et orgue*«, op. 61 (ibid.). »*Veni creator à trois voix et orgue*« (Mayence, Schott). »*Messe brève à quatre voix avec orgue*«, op. 71 (Paris, Canaux). »*Saint Adalbert, oratorio*«, op. 66 (Paris, Brandus). »*Six motets à deux trois et quatre voix avec orgue*«, op. 80 (Londre, Novello). Ouverturen »*La reine Hedwig*«, *Mazeppa*«, op. 75 (Paris, chez l'auteur). »*Variations de Concert pour piano et orchestre*«, op. 48. »*Vingt-quatre préludes et exercises dans tous les tons majeurs et mineurs*« (Paris, Pacini). Eine grosse Zahl von Claviercompositionen. Noch hat sich S. durch die Herausgabe folgender Werke Verdienst erworben: 1) »*Recueil de chants nationaux et populaires de la Pologne*« (Paris, 1830). 2) »*Les Musiciens polonais et slaves anciens et modernes; Dictionnaire biographique des compositeurs chanteurs, instrumentistes, luthiers, constructeurs d'orgues, etc. précédé d'un résume de l'histoire de musique, etc.*« (Paris, Adrien Leclerc & Comp., 1857, ein Band gross 8°, 599 S.). Einige historische Aufsätze über die Musik Polens sind in der »*Revue musicale*« von Fétis und einige über Volksmusik und die Theater Polens in »*La Pologne illustrée*« von Chodzko enthalten.

Sozzi, Francesco, Violinist und Schüler Nardinis, aus Florenz, gehörte 1790 zur Kapelle des Grossherzogs von Toskana. Anfang des 19. Jahrhunderts befand er sich zu Augsburg als erster Violinist der Theaterkapelle, wohin er nach grösseren Reisen noch einmal zurückkehrte. Es erschienen von ihm im Druck: »Achtzehn Variationen über drei italienische Arien für Violine mit Bass«, op. 3 (Augsburg, Gombert). »Quartett für Flöte, Violine, Alt und Bass«, op. 4 (ibid.). »Drei Duos für zwei Violinen«, op. 6 (ibid.).

Späth, Andreas, geboren am 9. Octbr. 1792 in Rossach bei Coburg, zeigte schon als Kind bedeutendes Talent und componirte, obwohl er nur vom Dorfschulmeister wenigen Unterricht erhalten hatte, Cantaten, Motetten und Chöre. 1810 trat er in die Kapelle des Prinzen von Coburg, und erhielt hier vom Kammermusikus Grumlich Generalbassunterricht, später von Riotti in Wien. Er componirte nun fast ausschliesslich Märsche und Stücke für Militärmusik, bis nach der Wiener Reise auch Compositionen anderen Genres von ihm erschienen. In Morges, einer kleinen Stadt im Canton Waadt, versah er 11 Jahre lang die Organistenstelle, bis er 1833 in Neufchatel als Musikdirektor, Gesanglehrer und Stadtorganist angestellt wurde. Später kam er als Hofkapellmeister nach Coburg. Seine an diesem Theater aufgeführten Opern sind: »Ida von Rosenau«, 1821; »Elise«, 1833; »Der Astrolog«, 1837; »Omar und Sultana«, 1842. Die Oratorien: »Petrus«, »Judas Ischariot«, Psalmen, Cantaten, *Te deum* und mehr denn hundert Instrumentalcompositionen, worunter viele für Clavier.

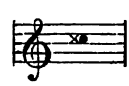
Späth, Johann Adam, geboren am 9. Decbr. 1742 zu Anspach, gestorben am 29. Septbr. 1794, wurde dort Kammermusikus und Stadtcantor, schrieb Kirchencompositionen und einiges fürs Theater; gelangte durch einige seiner Lieder in den Volksmund.

Spagnuola, ein spanischer Tanz.

Spaletti, Rafael, neapolitanischer Componist und Schüler Sala's, lebte in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Auf der Bibliothek des Conservatoriums zu Neapel befinden sich von ihm die Oratorien: »*Caino ed Abele*« und »*Lamentazioni del giovedi santo per soprano, viole, violincello e basso*«.

Spannbälge, s.: Balg und Orgel.

Spanische Guitarre heisst die ursprüngliche Guitarre, zum Unterschiede von der Bogen-, Lira- und Tasten-Guitarre.

Spanisches Kreuz heisst das Doppelkreuz: 

Spanische Musik. Um die auf der Iberischen Halbinsel heimische Musik bis in ihre ersten Anfänge zu verfolgen, bedürfte es eines Zurückgehens um mehrere Jahrtausende, denn es lässt sich wohl annehmen, dass die zur Blüthezeit der Phönicier von diesen auf dem Boden Spaniens angelegten Colonien — unter denen die wichtigste auf der Stätte des heutigen Cadix — neben den commerciellen auch die künstlerischen Anlagen der Ureinwohner des Landes bis zu einem gewissen Grade in ihrer Entwickelung gefördert haben. Wie aber im Mutterlande selbst die letzteren Anlagen von den ersteren derart überwogen wurden, dass bezüglich seiner künstlerischen Bedeutung nur ein Rückschluss von den Leistungen der ihm benachbarten und stammverwandten Völker, vor allem des Salomonischen Reiches, gestattet ist, so können sichere Nachrichten über ihren etwaigen Einfluss auf die Kunst der von ihnen colonisirten Länder aus jenen entfernten Zeiten noch weniger erwartet werden. In der Hauptsache wird sich der Verkehr zwischen dem Mutterlande und den Colonien auf den Austausch der Produkte beschränkt haben, bei welchem die Phönicier Spanien gegenüber in einer ähnlichen Lage waren, wie in der neueren Geschichte die Spanier zur Zeit der Entdeckung Amerika's: der unerschöpfliche Silberreichthum des Landes, von dem schon die Schriften des alten Testaments (z. B. Jeremias 10, 9), später noch bestimmter die Geographen Strabo und Diodor berichten, wurde gegen Waaren von geringem Werthe von den Einwohnern weggegeben, und diese mussten schliesslich, als das Edelmetall seltener wurde, den habgierigen Fremdlingen bei Ausbeutung von Bergwerken Frohndienste leisten. Unter solchen Umständen konnte die Halbinsel während der vier Jahrhunderte der Phönicierherrschaft (von 1100—700 v. Chr.), wiewohl sie innerhalb dieser Zeit an den Küsten wie im Binnenlande mit Kolonien von Tyrus und deren Töchterstädten bedeckt wurde, eine Förderung des geistigen Lebens schwerlich erfahren; als aber in Folge innerer Wirren und unglücklicher Kriege nach aussen der Glanz des Mutterstaates verlosch und an seiner Stelle das nahegelegene Karthago emporgeblüht war, schüttelten die spanischen Pflanzstätten das phönicische Joch ab und gewannen, indem sie sich entweder an Karthago oder an die zu jener Zeit über die Pyrenäen gedrungenen keltischen Stämme anschlossen, die Möglichkeit einer freieren Entwickelung. Einen noch ungleich wichtigeren Wendepunkt für die Geistescultur Spaniens bildet die Einmischung der Römer in die inneren Angelegenheiten des Landes, nachdem die kriegerischen Erfolge der Karthager und deren Vorrücken bis an den Ebro den Argwohn und Neid der zukünftigen Weltbeherrscher erregt hatten. Die Zerstörung der Stadt Saguntum, unweit des heutigen Valencia gelegen, welche als griechische Pflanzstadt schon lange zu Rom in einem Bundesverhältniss gestanden hatte, durch Hannibal (219 v. Chr.) gab das Signal zu jenem, unter dem Namen des zweiten Punischen bekannten Kriege, dessen für Karthago unglücklicher Ausgang in Folge der Schlacht bei Zama an der Nordküste von Afrika (203 v. Chr.) die Pyrenäenhalbinsel unter die Herrschaft Roms brachte. Das »diesseitige« und »jenseitige« Spanien wurden als dritte und vierte Provinz in den Verband des römischen Reiches gezogen, jene das heutige Aragonien und Cataluna, diese Andalusien, Granada, Murcia und Valencia umfassend; und wenn auch das Binnenland mit seiner kriegsmuthigen Bevölkerung den Culturbestrebungen der Römer noch geraume Zeit hindurch Widerstand leistete, so schlossen sich dagegen die Küstenstädte griechischer und phönicischer Abkunft um so bereitwilliger dem mächtigen Nachbarn an. Eine allgemeine nationale Erhebung konnte bei der Uneinigkeit der Keltiberischen Stämme untereinander nicht aufkommen, und die Völkerschaften, die wie die Turditaner in der Gegend des heutigen Sevilla schon einen gewissen Grad von Civilisation erreicht hatten, fügten sich bald in das römische Culturleben hinein; römische Sprache, römische Sitte, römisches Recht fanden schnell bei ihnen Eingang, obwohl sie selbst ein altes Gesetzbuch in Versen, alte Lieder und

sogar geschichtliche Erinnerungen aus den Zeiten der Väter besessen u
durch Traditionen fortgepflanzt haben sollen.*)

Hiermit nun war der Augenblick gekommen, wo Spanien an den Cult
bestrebungen der alten Welt unmittelbaren Antheil zu nehmen begann. Zw
waren die neuen Herren des Landes nicht mit bedeutender eigener Kunstanla
wohl aber mit Sinn für die Kunst begabt, und wie sie selbst sich an d
Griechen künstlerisch und wissenschaftlich gebildet hatten, so musste auch d
von Griechenland ausgehende Geist den unter ihrer Obhut stehenden min
entwickelten Nationen zu allseitiger Förderung verhelfen; für diese war es d
besonderer Vortheil, dass die Fürsorge des römischen Staates sich princip
auf die Verbesserung des praktischen Lebens beschränkte und der Ausbildu
ihrer nationalen Geistesanlagen freien Spielraum liess. So konnte auch d
Musik in Spanien in selbständiger Weise derart fortschreiten, dass im folgend
dem zweiten vorchristlichen Jahrhundert, der Consul Metellus den Bewohne
der Weltstadt einen besondern Kunstgenuss zu bereiten glaubte, indem
eine Anzahl spanischer Musiker nach Rom sandte, um bei einem dort st
findenden Feste mitzuwirken; und in der That war der Erfolg ihrer Leistung
im Gesang, auf verschiedenen Instrumenten und im Tanze derart, dass man
der Folge weder in Rom noch in den Provinzen des weiten Reiches die künn
lerische Betheiligung der Spanier bei feierlichen Gelegenheiten entbehren mocht
Insbesondere werden die Sänger von Cordova und die Tänzerinnen von Cad
(Gades) wie auch die Sängerinnen von dort bei den Schriftstellern des Kais
reiches rühmend erwähnt; doch darf nicht verschwiegen werden, dass bei z
nehmendem Luxus und der damit verbundenen Ausartung der Kunst im we
teren Verlaufe der Geschichte Roms diese gaditanischen Sängerinnen da
beitrugen, die Musik zur Dienerin der Genusssucht herabzuwürdigen. D
Satiriker Martial schildert (Anfang des zweiten Jahrhunderts n. Chr.) als d
Kennzeichen eines Gecken, dass er gaditanische Melodien trällert und von d
frechen Ueppigkeit des Tanzes der Gaditanerinnen entwirft er an andrer Stel
ein drastisches Bild.**) Einen Beweis von der Fähigkeit der Spanier im rege
rechten Kunstgesang aber giebt Aulus Gellius in seinen »Attischen Nächten
wo er von einem Feste berichtet, an welchem Vertreter sämmtlicher von Ro
unterjochten Völker betheiligt waren; nachdem fast alle Eingeladenen sich a
Kitharöden hatten hören lassen, wurde die Kithara einem Spanier gereich
und dieser sang mit solcher Leichtigkeit, Lieblichkeit und Kunstfertigkeit, da
er die Anwesenden in das äusserste Erstaunen versetzte.

Aus diesen verschiedenen Zeugnissen ergiebt sich mit Sicherheit, dass
den Bewohnern der Iberischen Halbinsel an musikalischer Begabung von An
beginn nicht gefehlt hat und dass der Aufenthalt der dort nacheinander ansässig
fremden Raçen zur Ausbildung dieser Anlagen in hohem Grade wirksam gewes
ist. Was den letzteren, für die geistige Entwickelung eines Landes so wichtige
Vortheil betrifft, so sollte Spanien in der Folge desselben noch wiederholt un
in reichstem Maasse theilhaftig werden. Zunächst waren es die, mit dem Zu
sammenbrechen des Römerreiches von Norden her eindringenden Germane
welche ein frisches, triebkräftiges Element dem geistigen Leben der Halbins
zuführten; denn wenn auch das erste Erscheinen der germanischen Eindringling
das Land mit Schrecken erfüllte und die Segnungen eines langen Friede
während der zwei Jahre langen Raubzüge der Barbaren verloren gingen, s
konnten doch die Bewohner, welche mit der Bildung Roms auch dessen Last
und Verweichlichung angenommen hatten, von der Berührung mit den Nord
ländern nur Vortheil haben, nachdem diese, des Wanderns und Mordens müd

*) Vgl. G. Weber: „Römische Geschichte" p. 480.

**) „Nec de Gadibus improbis puellae
Vibrabunt sine fine prurientis
Lascivos docili tremore lumbos." (Lib. V. ad Toranium.)

dem entvölkerten Lande feste Wohnsitze aufgeschlagen hatten: die Sueven n nordwestlichen Theil, dem heutigen Galicien, die Alanen in Lusitanien und rtagena, die Vandalen in Bätica, dem üppigen Lande an den Ufern des adalquivir, welches von ihnen den Namen Vandalusien oder Andalusien hielt (411 n. Chr.). Bei den fortgesetzten Versuchen der Römer, ihre gesunne Macht wieder zu befestigen, sollte freilich Spanien auch unter den erwähnten ständen fürs erste noch nicht zum Frieden und zu selbständigem Wachsthum ines geistigen Lebens gelangen; erst Ende des 5. Jahrhunderts erlag auch er der letzte Rest der römischen Macht den vereinten Angriffen der geranischen Völker, insbesondere der Westgothen, welche unter ihrem König urich nicht nur die Römer, sondern auch die andern inzwischen auf der Halbsel sesshaft gewordenen Nationen besiegten und ihr ein einheitliches Regiment ben. Schon während ihres Aufenthaltes in Aquitanien, dem heutigen südchen Frankreich, hatten die Westgothen, nachdem sie fast ein halbes Jahrndert der Schrecken der Römer gewesen, sich deren Künste und Bildung it überraschender Schnelligkeit angeeignet. »Geordnetes Staatsleben, das vor pher Willkür schützt, Ackerbau, der an den heimischen Boden fesselt und or Hungersnoth sichert, Gewerbe und Künste, die das Leben bequem und genehm machen, hatten sie kennen und schätzen gelernt und darin solche ortschritte gemacht, dass sie bald den Römern nicht nur den Vorzug der apferkeit, sondern auch den der Bildung entrissen. Und welcher andere geranische Stamm hatte so sehr wie der gothische den Beruf, die auseinander esprengten verwandten Stämme zu machtvollen Reichen zu vereinen, die Ordung und Gesittung der römischen Welt zu verschmelzen mit deutscher Kraft nd Freiheit, und so was noch Lebenskräftiges in den alten Zuständen war, n sicherem Bette hinüberzuführen zu neuer Entwickelung? Kein germanisches olk zeigte neben heldenmüthiger Tapferkeit die gleiche Empfänglichkeit für ie aus dem Alterthum überkommene Bildung, bei keinem haben die Wissenchaften, hat das Christenthum so schnell und so tief Wurzel geschlagen«.

Unter der Herrschaft eines solchen Volkes konnte es nicht ausbleiben, ass Spanien nach aussen wie nach innen seine Physiognomie durchgreifend eränderte; zahlreiche noch erhaltene Bauwerke geben Kunde von der Bereitilligkeit seiner Bewohner, dem durch die Gothen vermittelten Umschwung es Lebens auch künstlerisch Ausdruck zu geben. Allerdings waren die neuen eherrscher des Landes während eines vollen Jahrhunderts dadurch an der Lösung ihrer Culturaufgabe gehindert, dass die Verschiedenheit des Glaubensekenntnisses wie der Gesetze den Zwiespalt zwischen germanischem und romanischem Wesen nährte, sie zu blutigen Gräueln und Aufständen führte; nachdem aber die Westgothen dem arianischen Glaubensbekenntniss entsagt und nach dem Beispiel ihres Königs Reccared (584—601) die römisch-katholische Glaubensform angenommen hatten, auch ein neues, aus römischen und germanischen Rechten aufgebautes Gesetzbuch durch diesen Herrscher eingeführt war, stand der Vereinigung der neuen und alten Bevölkerung zu einer gemeinamen Nationalität mit der Cultur und Sprache Roms kein Hinderniss mehr im Wege. Nunmehr konnte die Kirche ihre civilisatorische Mission auch in Spanien antreten, denn Reccared hatte sie, indem er nach dem Vorgang der fränkischen Könige die Sitte der Krönung und Salbung durch den Erzbischof von Toledo eingeführt, zu einer Macht im Staate erhoben, und unter einem seiner Nachfolger, Wamba (672—681) hob sich die Stellung des Klerus derart, dass die spanische Geistlichkeit einen entscheidenden Einfluss auf Staat, Leben und Denkweise gewinnen konnte. Wie sehr aber die römische Kirche auf die Erhaltung und Förderung der Kunst, insbesondere der Musik bedacht war, dies lehrt die Geschichte gerade dieses Jahrhunderts, welches einen musikalischen Reformator wie den Papst Gregor d. Gr. erstehen sah; und nach seinem Beispiel bethätigen sich eine Menge hochgestellter Geistlicher in Spanien lehrend und selbstschaffend auf musikalischem Gebiete, die Bischöfe von Valencia, von

Saragossa, von Toledo, vor allem der Erzbischof Isidor von Sevilla, auch Isidor Hispalensis genannt (gest. 636), dessen »*Sententiae de musica*«*) ihm einen Ehrenplatz unter den Musikschriftstellern des Mittelalters gesichert haben.

Ungeachtet des allgemeinen kirchlichen Gepräges, welches von Rom aus allen Völkern der civilisirten Welt aufgedrückt wurde, und während zur selben Zeit das in Byzanz aufgestellte Rechtsbuch des Justinian ein zweites nicht minder wirksames Mittel war, sie unter das römische Joch zu beugen, so ist doch eben jene Zeit durch eine Reihe wichtiger Schritte zur selbständigen Geistesentwickelung dieser Völker gekennzeichnet; wie in Frankreich und Italien so wuchs auch in Spanien aus dem Lateinischen die Vulgärsprache hervor und eine neue Dichtungsweise bildete sich mit ihr aus; wie dort, so gingen auch in dem von Partheien zerrissenen Westgothenreich Spaniens die einzelnen Nationen in mehrere Königreiche auseinander, welche, in friedlichem oder feindseligem Sinne sich gegenüberstehend, ihre besonderen Anlagen zu gegenseitiger Förderung geltend machen konnten. Dieser Zustand staatlicher Zersplitterung, mit seinen Vortheilen und Nachtheilen für die nationale Entwickelung der Spanier, sollte jedoch nicht von langer Dauer sein: schon nach einem Jahrhundert wird die Halbinsel abermals der Schauplatz einer Massen-invasion, diesmal aber sind es nicht die Völker des Nordens, welche über das Land hineinbrechen, sondern die vom fernsten Orient als Verbreiter des Koran ausgezogenen Jünger Mohamed's. Nicht so bald hatten die Araber auf ihrem Zuge westwärts an der afrikanischen Küste des Mittelmeeres entlang die schmale Meerenge erreicht, welche sie von Europa trennte, als sie auch schon den Plan einer Landung in Spanien entwarfen. Ein Beutezug, den sie, eine kleine Mannschaft von 100 Arabern und 400 Afrikanern stark, in die dem Meere zunächst gelegenen Ortschaften unternahmen, glückte so vollständig, dass kurze Zeit darauf der Kalife Welid von seiner Residenz Damaskus aus seine Einwilligung zu einem wirklichen Eroberungszuge gab. Im Jahre 711 zog ein Heer von 12,000 Arabern und Berbern unter Anführung Tarik's wiederum über die Meerenge, setzte sich ohne Mühe auf der felsigen Anhöhe fest, welche von da an den Namen Tariks-Berg (*Gebl al Tarik*, später Gibraltar) führte, und rückte nordwärts dem von König Roderich in Eile gesammelten Gothenheere entgegen. Auf den weinreichen Fluren Xeres de la Frontera trafen die Heere aufeinander und hier wurde jene Schlacht geschlagen, welche das Loos der spanischen Halbinsel für mehrere Jahrhunderte entschied und auf die Geschicke der europäischen Menschheit die folgenreichsten Wirkungen ausübte. Die Schnelligkeit, mit welcher nun die Eroberung des Landes vollbracht wurde, ist ebenso überraschend wie die Bereitwilligkeit seiner Bewohner, sich mit den Einrichtungen, Sitten selbst mit der Religion ihrer neuen Herren zu befreunden; diese Erscheinungen finden ihre Erklärung in dem schon angedeuteten Missverhältniss der spanischen Nation und dem Regierungssystem der Gothen, sowie auch in der Herrschsucht und dem Fanatismus der Geistlichkeit, welche durch ihre grausame Verfolgung der Juden sich diese zu Feinden gemacht hatte, andrerseits aber nicht fähig gewesen war, den christlichen Anschauungen so festen Boden zu gewinnen, wie bei den übrigen Nationen des Abendlandes. Dem gegenüber brachten die Araber nicht nur eine der abendländischen weit überlegene Cultur, sondern auch eine wohlwollende Toleranz in religiösen Fragen dem unterjochten Volke entgegen, und unter solchen Bedingungen konnte ihr Eroberungszug bald den Charakter einer culturhistorischen Mission annehmen; die geistigen Kräfte der Nation aber sollten jetzt in um so reicherer Fülle emporblühen, als an den von den Arabern gestifteten Schulen neben den hervorragenden Gelehrten dieser Nation die der Christen und der Juden als Lehrer wirkten; insbesondere

*) Unter diesem Titel veröffentlichte Gerbert in seinen „*Script. eccles.*“ I. p. 19 die neun über die Musik handelnden Kapitel aus Isidor's „*Originum seu etymologiarum libri XX*“, eine Art Encyclopädie, in welcher er alles zusammengestellt, „was er für den Inbegriff des menschlichen Wissens hielt.“

wussten die letzteren unter der Kalifenherrschaft eine Stellung zu erringen, welche in der Geschichte des nachchristlichen Judenthums nicht ihres gleichen hat; und unter ihnen findet die Philosophie des Mittelalters ihre bedeutendsten Vertreter: den Salomo ben Jehuda, von den Scholastikern Avicebron genannt, geboren 1020 zu Malaga, erzogen zu Saragossa, den Jehuda ben Samuel ha-Levi aus Castilien (geboren um 1080) auch als Dichter religiöser Lieder gerühmt, den Moses Maimonides (geboren 1135 in Cordova), welcher durch sein philosophisches Hauptwerk »Die Leitung des Zweifelnden« mächtig dazu beigetragen hat, seine Glaubensgenossen zu dem Studium der Aristotelischen Philosophie anzuregen, wodurch sie fähig wurden, die Wissenschaft der Araber dem christlichen Europa zu übermitteln und hierdurch einen beträchtlichen Einfluss auf die Scholastik zu üben.

Bei so ernster und tiefgehender geistiger Anregung seitens der Araber musste auch die künstlerische Entwickelung Spaniens einen mächtigen Aufschwung nehmen; und wenn auch aus dieser Zeit die unmittelbaren Zeugnisse jener neuen Kunstrichtung nur auf dem Gebiete der Architektur zu finden sind, so lässt doch die Geschichte der Poesie und Musik weit über Spaniens Grenzen hinaus den Einfluss erkennen, welchen die Araber auch in der Ausbildung dieser Künste geltend gemacht haben. »Die dichterischen Formen der Araber mit dem musikalischen Reim und Tonfall, so verschieden von den Gesetzen griechischer und römischer Poetik, gingen, wie viele andre Erfindungen und Einrichtungen, zu den Culturvölkern des christlichen Abendlandes über, auf deren Bildung, Sitten und Lebensformen, trotz des tiefwurzelnden feindlichen Gegensatzes, die Saracenen überhaupt grossen Einfluss übten. Nicht nur die Poesie, auch die Musik, welche die Moslim besonders eifrig pflegten,*) die Baukunst, die Ornamentenmalerei, das Ritterthum mit seinen Turnieren und Wappen lassen arabische Elemente und Einwirkungen erkennen, und die aus dem Indischen oder Persischen ins Arabische übersetzten Fabeln, Lehrsprüche und Lebensregeln wurden allen europäischen Völkern zugeführt, wo sie noch jetzt, gleich der Märchensammlung »Tausend und eine Nacht«, das Gemeingut volksthümlicher Belehrung und Unterhaltung sind.«**) Bezüglich der Tonkunst, von der Poesie abgesondert betrachtet, wird man freilich bei dem Mangel an musikalischen Denkmälern aus jener Zeit auf ein deutliches Bild ihrer Entwickelung und Wirksamkeit unter der Herrschaft der Araber in Spanien verzichten müssen. Und wenn schon die spärliche musikalische Hinterlassenschaft der abendländischen Völker sich zur Beurtheilung ihrer praktischen Musik ungenügend erweist, so fehlen bei der orientalischen Tonkunst mit ihrer ungleich grösseren Willkür des Vortrags vollends die Mittel, über die entfernteren Epochen ihrer Ausbildung Licht zu verbreiten.

Erinnert man sich der Warnung des Propheten an die Anhänger seiner Lehre, den Verlockungen der Tonkunst Widerstand zu leisten und der damit zusammenhängenden, von Niebuhr in seiner Beschreibung von Arabien mitgetheilten Thatsache, dass es für einen angesehen Türken oder Araber für unanständig gehalten wird, die Musik zu verstehen oder zu tanzen, so ist die Annahme wohl berechtigt, dass die mit der Dichtkunst verbundene Musik hinter dieser in ihrer Ausbildung weit zurückgestanden hat. Dennoch muss Ambros nicht gegeben werden, wenn er in seiner »Geschichte der Musik« (Band I, p. 120) behauptet, dass ein Volk von so eigenthümlich poetischer Anlage, von leicht erregbarer Begeisterung, von feuriger Phantasie und von einem seinen

*) „Die Seele," äussert sich ein arabischer Schriftsteller über die Macht der Töne auf die Gemüthswelt, „wenn sie durch schöne Melodien entzückt wird, sehnt sich nach der Anschauung höherer Wesen und Geister und nach der Mittheilung einer reineren Welt. Durch die Tonkunst werden die von der Dichtheit der Körper verdunkelten Seelen im Umgang mit höheren Geistern und Lichtwesen, welche in den heiligsten Wohnorten um den Sitz des Allmächtigen schweben, vorbereitet und empfänglich gemacht."

** G. Weber, „Geschichte des Mittelalters", Band I, p. 211.

Grundzügen nach stolzem, edlem, freiem Wesen für den magischen Reiz, in dem wohllautenden Wechselspiel der Töne liegt, nicht unempfindlich bleiben konnte. Dazu kommt der Umstand, dass auf dem üppigen Boden Andalusiens am Kalifenhofe von Cordova, an den Fürstensitzen von Sevilla, Granada, Toledo, Valencia das gehobene Culturleben die durch den Koran dem Araber auferlegten Beschränkungen milderte, und der Gesichtskreis wie des Dichters so auch des Musikers sich erweitern musste. So konnte es möglich werden, dass eine der blühendsten Kunstepochen des Abendlandes, die des Provenzalischen Minnegesanges, unmittelbar an die Kunst der spanischen Arabern anknüpfte. Spanien, sagt Herder im zweiten Theil seiner »Abhandlungen und Briefe über schöne Literatur und Kunst«, S. 42, war die glückliche Gegend, wo für Europa der erste Funke einer wiederkommenden Kultur schlug; mit dem Ackerbau, dem Fleiss, dem Handel waren in ihm mehrere Wissenschaften und Künste unter diesen auch die Dichtkunst cultivirt worden; die maurische Galanterie hatte sich unter dem schönen Himmel von Granada, Murcia, Andalusien veredelt; glänzende Ritterspiele waren im Gebrauch, an denen als Preisaustheilerinnen auch die Damen Theil nahmen. Ohne Zweifel war die Nachbarschaft dieses gebildeten Volkes mit andern eine Ursache, dass unter dem gleich schönen Himmel von Valencia, Catalonien, Arragonien und den südlichen Provinzen Frankreichs sich die sogenannte Provenzial- oder Limosinische Sprache auch aus der Barbarei riss und eine frische Blüthe, die provenzialische Dichtkunst hervorbrachte. Die Provenzialpoesie ward das Organ des galanten Rittergeistes in allen Zweigen seiner Denkart; man besang die Liebe, kleine und grosse Abenteuer, Begebenheiten des Lebens und der Geschichte, auch Lehre und Unterricht trug man in mancherlei Einkleidungen vor. Finder, Trobadores (von *trobar*, finden) nannten sich die Dichter, die vorher in der bäurischen Römersprache Fatisten (Macher, *faiseurs*) geheissen hatten. Ihre Kunst hatte den Namen der »fröhlichen Wissenschaft« *(gay saber, gaya ciencia)*, sowie auch ihr entschiedener Zweck fröhliche, angenehme Unterhaltung war. Der erste Garten, wo die Blume aufsprosste, war vielleicht der Hof des christlichen Markgrafen zu Barcelona; sehr bald aber müssen andere gefolgt sein, denn der älteste Provenzaldichter, den wir haben, Wilhelm der Neunte, Graf von Poitou, Herzog von Aquitanien, am Ende des elften und im Anfange des zwölften Jahrhunderts, sang schon in einer zur Poesie völlig ausgebildeten Sprache. Auch in Galicien, Castilien, Portugal finden sich zu eben dieser Zeit ähnliche Uebungen der Verskunst ungefähr in demselben Gedankenkreise. Ob die spanische oder limosinische Sprache die ersten Dichter gehabt, ob in dieser diesseits oder jenseits der Pyrenäen früher und glücklicher gedichtet worden, diese Fragen will Herder unentschieden lassen; die Erscheinung aber, dass an den Grenzen des arabischen Gebietes, sowohl in Spanien, als in Sicilien, für ganz Europa die erste Aufklärung begann, nennt er eine merkwürdige und auch für einen grossen Theil ihrer Folgen entscheidende. »Wie anders«, schliesst er, »als dass in Spanien, dem Hauptsitz der mohamedanischen Kultur, wo Jahrhunderte lang die Christen mit den Arabern in Streit oder ihnen unterwürfig gelebt hatten, neben diesem hellen Lichte nicht ewig und immer die Dunkelheit verharren konnte? Es mussten sich mit der Zeit die Schatten brechen; man musste sich seiner schlechten Sprache und Sitten, der ungebildeten Rustica schämen lernen, und da die meisten Spanier Arabisch konnten, auch eine unsägliche Menge arabischer Bücher und Anstalten in Spanien jedermann vor Augen war, so konnte es ja nicht fehlen, dass jeder kleine Schritt zur Vervollkommnung auch unvermerkt nach diesem Vorbilde geschah. Was sie nicht hatte, konnte die Mönchspoesie nicht geben; gegentheils konnte und wollte auch die Provenzalpoesie nicht nachahmen, was bei den Arabern für sie nicht gehörte, Mahomed's Lehre, so wenig einst die Araber den Homer und die griechische Mythologie hatten aufnehmen mögen. Aber was sich aufnehmen liess, der Genius des Werks, die arabische Denk- und Lebensweise

sind in den Versuchen der Provenzalen (diese mögen schlecht oder gut sein) mir dünkt, unverkennbar«.

Ungleich weniger fruchtbringend waren die Arbeiten der spanischen Araber dem musikwissenschaftlichen Gebiete. Ausführliches hierüber findet sich ersten Bande dieses Werkes im Artikel »Arabische Musik«, aus welchem ersichtlich wird, dass ihre Theorie an Spitzfindigkeit der der alten Griechen hts nachgiebt, ja eigentlich noch schwieriger ist, weil sich in ihr die richen Anschauungen der musikalischen Grundgesetze in allerlei phantastisches, entalisch überschwengliches Rankenwerk verlaufen, gerade wie im Alkoran abene Ideen der Religion und Sittlichkeit von allerlei phantastischen Märchen Geschmacke von »tausend und einer Nacht« fast zur Unkenntlichkeit überchert werden*). Aber auch später, nachdem ein Jahrhunderte langer Aufthalt in Spanien dem wissenschaftlichen Streben der Araber eine mehr kospolitische Richtung gegeben hatte, und sich dasselbe vorwiegend auf das udium der griechischen Philosophie richtete, vermochten sie die Musik nach eoretischer Seite nicht zu fördern. Ein inniges Ergänzungsverhältniss zwischen heorie und Praxis der Musik, durch welches jene überhaupt erst ihre Berechgung erhält, darf in den Schulen von Cordova und anderen Centren arabischer ildung, an welchen die Musik als eine den übrigen Wissenschaften gleichbechtigte gelehrt wurde, nicht angenommen werden; hier, wie an den von arl d. Gr. in Nordeuropa gestifteten Universitäten, kam man nicht über ockene Speculation und willkürliche Systembildung hinaus. In den christchen Reichen des nördlichen Spaniens zeichnete sich die Universität von Salaanca durch Pflege der Musik aus, für welche durch König Alfons X. von astilien (1252—1284) ein Lehrstuhl errichtet war, doch konnte unter dem f den Universitäten des Abendlandes lastenden Drucke der Scholastik eine eistige Belebung, wie sie der arabische Einfluss auf den weltlichen Gesang übt, auch hier nicht stattfinden; und wenn ein spanischer Philosoph desselben ahrhunderts, der in Palma, auf der Insel Mayorka im Jahre 1235 geborene aymundus Lullus einen grossen Theil seines Werkes »*Arbor scientiae*« mit usikwissenschaftlichen Untersuchungen füllte, so sollten dieselben kein besseres chicksal haben als seine Speculationen auf anderen Wissensgebieten, die zwar ine Zeit lang Aufsehen machten, bald nach seinem Tode aber belächelt und ergessen waren.

Es erübrigt noch eines wichtigen Fortschrittes zu gedenken, welchen die raktische Musik des Abendlandes den in Spanien eingedrungenen Arabern erdankt, nämlich die Einführung einer grossen Anzahl neuer Musikinstrumente; zunächst der kriegerischen, wie die Trommel, welche in Spanien schon m 8. Jahrhundert durch die Mauren in Aufnahme kam, die anfangs der antiken Tuba ähnliche Trompete, von welcher schon die französischen Chronisten des 12. Jahrhunderts sprechen; dann aber auch derjenigen Instrumente, deren Kenntniss für den Charakter der späteren abendländischen Instrumentalmusik entscheidend wurde: der Laute und der Streichinstrumente. Die erstere hat nicht allein ihren Bau von der Saracenenzeit her durch alle Entwickelungsstadien der modernen Musik bis in das vorige Jahrhundert bewahrt, sondern auch ihren Namen, denn aus dem arabischen Worte *L'eud* oder *el'eud* (wörtlich »Holz« und zwar »Ahornholz«), wurde mit geringer Modificirung das italienische *»leuto«* oder *»liuto«*, das spanische *»laudo«*. Die Einführung der Streichinstrumente in Europa kann den Orientalen nicht mit derselben Bestimmtheit zugeschrieben werden, denn wenn auch die kleinere arabische Geige »Rebec« als Lieblingsinstrument der Troubadours den Geschmack für diese Art von Instrumenten bei den abendländischen Völkern zuerst verbreitete, so darf nicht unerwähnt bleiben, dass im Norden Europas schon vor dem Erscheinen der Araber in Spanien die Streichinstrumente in Gebrauch gewesen sind, wie dies

*) Vergl. Ambros „Geschichte der Musik", I., S. 81.

die ältern Bildwerke und ihre Erwähnung sogar schon bei römischen Schriftstellern unter dem Namen *Crotta britannica* beweisen. Nächst Spanien waren es die Kreuzfahrer, denen Europa die Bekanntschaft mit diesen und andern Musikinstrumenten des Orients verdankt, lange vor der Zeit der Kreuzzüge aber müssen sie auf der Pyrenäenhalbinsel heimisch gewesen sein und den Charakter der dortigen Musik bestimmt haben. Von der Mannichfaltigkeit derselben geben die folgenden, von Juan Ruiz, Erzpriester in dem Flecken Hita bei Guadalaxara um 1350 verfassten, durch Fuertes in seiner »*Historia de la musica española*« (Band I, S. 105) mitgetheilten Verse einen Begriff:

Dia era muy santo de la pascua mayor
El sol salia muy claro é doble calor,
Los omes, las aves, et toda noble flor
Todas van recibir cantando el amor.

Recibenle las avas, Gallos, et Ruisenor,
Calandrias, et Papagallos, maiores et menores
Dan cantos placenteros, et de dulces sabores
Mas alegrias facen, que los que son maiores.

Recibenle los árboles con ramos et con flores
De diversas naturas, et de fermosas colores.
Recibenle los omes, et dueñas con amores,
Con muchos estormentos salian los Atambores.

Allí salian gritando la Guitarra Morisca
De las voces agudas, et de los puntos arisca,[1])
El corpudo Laud, que tiene punto á la trisca,
La Guitarra Latina, con estos se aprisca.[2])

El Ravé gritador[3]) con su alta nota
Cab' el Garavi[4]) tañendo la su Jota[5])
El Salterio con ellos mas alto que la mota,
La Vihuela de penola[6]) con ellos aqui sota:

Medio caño[7]) et Rabé Morisco.[8])
Entre ellos alegranza el Galipe Francisco,[9])
La Rota[10]) diz con ellos mas alta que un Risco,
Con ella el Tarbote[11]) sin esta novale un prisco
La Vihuela de arco[12]) face dulces bailadas.

Adurmiendo á las voces, muy á las vegadas,
Voces dulces, sabrosas, claras, et tambien puntadas
A las gentes alegra todas tienen pagadas.
Dulce Caño entero[13]) sal con el Panderete.
Con sonatas de Azofar face dulce sonete
Los Organos que dicen Chansonetas et Motete,
La Citola Albordada[14]) entre ellos se entremete.
Gayta et Exabeba[15]) et el finchado Albogon.[16])

---

[1]) Ein vierseitiges Instrument, dessen Stimmung die Molltonart ausschloss.
[2]) Spanische Guitarre, deren fünf Saiten nach Art der heutigen Guitarre gestimmt waren.
[3]) Violine, die von der jetzigen kaum abweicht.
[4]) Instrument mit dem Klange des Diskants der Sackpfeife.
[5]) Wie es scheint der beliebteste Volksgesang zur Zeit des Dichters.
[6]) Viola mit Metallsaiten, welche mit einem Federkiel gerissen wurden; ähnlich, wenn nicht ganz gleich, der heutigen Sonora.
[7]) Kleine Flöte.
[8]) Violine mit nur drei Saiten.
[9]) Ein der Oboe ähnliches Blasinstrument.
[10]) Tasteninstrument mit Darmsaiten, die man durch ein drehbares Rad vermittelst eines Bogens in Vibration setzte.
[11]) Eine Art von Contrabass.
[12]) Violine mit vier, fünf oder sechs Saiten.
[13]) Die sogenannte Blockflöte, welche beim Blasen nicht, wie die moderne Flöte, quer an die Lippen, sondern geradeaus gehalten wurde, wie unsere Clarinette; ihres sanften Klanges wegen hiess sie auch Flauto dolce.
[14]) Grosse Viola, die noch jetzt in Spanien von blinden Bettlern gespielt wird.
[15]) Vermuthlich dasselbe wie die Chirimia, eine Art Schalmei, die in vier, dem Sopran, Alt, Tenor und Bass der menschlichen Stimme entsprechenden Grössen von den Minstrels bei feierlichen Gelegenheiten gespielt wurde.
[16]) Eine grosse Oboe.

Cinfonia[1]) et Baldosa[2]) en esta fiesta son.
El francés Odrecillo[3]) con esto se compon,
La niciancha Bandurria[4]) aqui pone su son.
Trompas et Añafiles salen con Atabales[5])
Non fueron tiempo ha placenterias tales,
Tan grandes alegrias, nina tan comunales,
De juglares venian llenas cuestas et valles.

Sind auch keineswegs sämmtliche der hier genannten Instrumente orientalischen Ursprungs, so unterliegt es doch keinem Zweifel, dass der Impuls zur Pflege der Instrumentalmusik in Europa vom Orient ausgegangen ist. Ueberhaupt war, wie Chrysander meint,[6]) die Musik diejenige Kunst, auf welche die Berührung des Abendlandes mit dem Morgenlande und der arabischen Kultur am schnellsten und entschiedensten wirkte. »Nicht ohne grosse Ueberraschung fand man sich einander innerlich viel näher stehend, als jemals geahnt war; beide, Mohamedaner und Christen, einte das Band griechischer Kultur, auf deren Boden sie standen, deren Resultate sie sich, jeder in seiner Weise, angeeignet hatten, und in dieser Verbindung bildete die Musik ein sehr bedeutendes Ferment. Beide Seiten des Ritterthums, Kriegs- oder Herrendienst und Frauendienst, wurden durch die Berührung mit den »Ungläubigen« gekräftigt, und in Folge dieses Anstosses zu dem vollen Glanze ausgebildet, welchen die folgenden Jahrhunderte zeigten. Zunächst wirkte die kriegerisch-musikalische Seite; das den Kreuzfahrern unbekannte Kriegsorchester von Trommeln (die noch der alte Sebastian Virdung in seiner Instrumentenbeschreibung, 1511, für eine Erfindung des Teufels ausgiebt, vielleicht in dunkler Erinnerung an ihren saracenischen Ursprung), Pauken, Trompeten, Oboen, Posaunen und sonstigem Janitscharengeklingel; verlieh den Angriffen ihrer Feinde eine berauschende Gewalt; die abendländischen, mehr für den Einzelkampf passenden Hörner erwiesen sich dem gegenüber als sehr unwirksam, und selbst die herrlichen Schlachtrufe und Gesänge büssten viel von ihrer Energie ein. Hier, in der musikalischen Leitung grosser Kriegsmassen, waren die Saracenen ihren Gegnern offenbar weit überlegen und in ihrer Art so neu und so tüchtig, auch waren die Vortheile für den Kampf so gross, dass man sich unwillkürlich zur Nachahmung gedrängt sah; und nicht lange währte es, so zogen die Kreuzfahrer den »Ungläubigen« entgegen in orientalischem Prunk unter dem Klange »ungläubiger« Instrumente, die auch bald im ganzen Abendlande eine neue, bessere, dauernde Heimath fanden. Und wie die Kriegspracht, so war auch das Frauenleben der Saracenen in seinem Helldunkel, seiner Verschleierung den Kreuzrittern unendlich anziehend, und der musikalische Duft des Harems, ausströmend in süssen Gesangtönen zum Klange der Lauten und Guitarren, blieb ihnen um so tiefer in der Erinnerung, weil er in den meisten Fällen das einzige war, was ihnen von diesen Geschöpfen nahe trat, deren Dasein mit allen Reizen der Poesie umgeben schien. Die Lauten- und Guitarren-Instrumente sollten bald bei dem verfeinerten, höfischen, ritterlichen Gesange eine ebenso grosse Rolle spielen, wie Trompete, Tamburin und ihre Verwandte auf dem europäischen Kriegstheater; nach beiden Seiten hin machte sich die grössere Vollendung der mohamedanischen Kultur der christlichen gegenüber aufs Entschiedenste geltend, in der Musik schneller als in der Dichtung, der Architektur und den Wissenschaften«.

Auf dem Höhepunkt ihres Glanzes befand sich die Herrschaft der Araber in Spanien im Beginn des 11. Jahrhunderts, nachdem das Kalifengeschlecht

---

[1]) Ein nur noch bei den Bergbewohnern Asturiens gebräuchliches Messinginstrument.
[2]) Viereckiges Tamburin.
[3]) Verloren gegangenes Instrument, dessen Klang möglicherweise in den Registern spanischer Orgeln erhalten ist.
[4]) Die moderne Mandoline.
[5]) Trompeten, Posaunen und Pauken.
[6]) Vergl. G. Weber „Geschichte des Mittelalters", III., S. 418.

der Omaijaden*) während fast dreier Jahrhunderte die materielle und geistige Cultur in den ihnen unterworfenen Ländern zu fördern gestrebt hatte. Mit dem wachsenden Wohlstand, hervorgerufen durch Ackerbau, Fabrikthätigkeit und Welthandel, hatte auch die Zahl der Bewohner im Kalifenreich erstaunlich zugenommen; in den Landschaften, die der Guadalquivir durchströmt, zählte man damals 12,000 grössere und kleinere Städte, Ortschaften, Landhäuser und Meiereien, in der Hauptstadt Cordova 113,000 Häuser, über 600 Moscheen und 80 öffentliche Schulen. Unter den Prachtgebäuden der Stadt ragte über alle hervor die Hauptmoschee, auf deren Bau, Vergrösserung und Ausschmückung die Omaijaden während zweier Jahrhunderte die grösste Sorgfalt verwendet hatten und die, wie das Alcazar (vom arabischen *Al Kasr*, befestigtes Königsschloss) in Sevilla und die Alhambra, der Palast der letzten maurischen Könige in Granada, noch heute nach einem Jahrtausend unerschüttert dasteht und mit ihrer edlen Architektur und reichen Ornamentik**) von dem hochentwickelten Kunstsinn ihrer Erbauer zeugt. Ein edler Wetteifer beseelte die spanischen Mohamedaner, den berühmten Bildungsstätten des Orients, Bagdad und Damaskus, hier im äussersten Westen gleichzukommen, sie wenn möglich noch zu übertreffen, und so konnten die arabischen Städte Spaniens zu einer Blüthe des Kunstlebens, einer Höhe der Bildung gelangen, wie die christliche Welt nichts ähnliches aufzuweisen hatte. Von allen Ländern Europa's her zogen die Wissbegierigen nach Cordova und Sevilla, um hier an den Quellen der Wissenschaft und der Kunst zu schöpfen, besonders unter der Regierung Abderrahman's III., der, ein zweiter Salomo, alle Genüsse, Pracht und Bildung um sich sammelte und mit besonderem Eifer Poesie und Musik pflegte; nicht weniger unter der Herrschaft seines ihm gleichgesinnten Sohnes Hakam, der, von Gelehrten und Künstlern umgeben, ausschliesslich sich den Künsten des Friedens widmete. Wie schon erwähnt, trug die religiöse Toleranz der Araber wesentlich dazu bei, die geistige Lebenskraft der in Folge der geschichtlichen Ereignisse auf Spaniens Boden heimisch gewordenen Völker verschiedenen Ursprungs zu entfesseln. Die »Mozarabes«, wie man die unter dem Islam zerstreut lebenden Bekenner des Christenthums nannte, hatten unter keinerlei Bedrückung zu leiden, und die Juden, die schon bei der Eroberung der Halbinsel die grössten Sympathien für die stammverwandten Araber an den Tag gelegt hatten, konnten während ihrer Herrschaft eine Nachblüthe des alten Ruhmes erleben.

Gerade jetzt aber, im Anfang des neuen Jahrtausend, sollten die inneren Gebrechen des Kalifenreiches in Spanien seinen Sturz vorbereiten. Wie alle semitischen Stämme, so entbehren auch die spanischen Araber der nöthigen geistigen Elasticität, um sich mit Völkern verschiedener Race zu einem Ganzen zu verschmelzen; ohne freudiges, tieferes Eingehen seitens der Herrscher auf die Eigenthümlichkeiten der Unterworfenen mussten die arabischen und altspanischen Bewohner der Halbinsel, wenn auch in äusserlich geregelten Verhältnissen lebend, doch innerlich stets geschieden sein. Der Racenunterschied bildete eine weitere Kluft als die Religionsverschiedenheit, und als bei den Mohamedanern selbst die religiöse Energie, der sie ihre politische Grösse in erster Reihe verdankten, in Folge friedlicher, den Wissenschaften und Künsten gewidmeter Jahrhunderte nachgelassen hatte, da vermochte der künstliche

*) Eine von Omaija, dem Sohne Abd-Schem's, des zweiten Ahnherrn Mohamed's, abstammende Dynastie, deren Vertreter Abderrahman, um die Mitte des 8. Jahrhunderts von den Abassiden aus Damaskus vertrieben, den Grund zur arabischen Macht in Spanien legte.

**) Darunter die, aus der Wiederholung und Variirung mathematischer Linien und Figuren gebildete und nach ihren Erfindern „Arabeske" benannte Wandverzierung, welche den Orientalen als Ersatz diente für die vom Koran verbotene Nachbildung lebender Wesen. Der darin sich aussprechende Sinn für das Kleinliche, Schnörkelhafte zeigt sich auch in der Musik der Mohamedaner, in welcher der melodische Kern durch die Menge von Verzierungen häufig bis zur Unkenntlichkeit umhüllt wird.

Staatsbau der Kalifen den inneren Feinden nicht länger zu widerstehen. Unter dem letzten der Omaijaden, Hischam III., war die Macht der Statthalter derart gewachsen, dass dieser wohlgesinnte Herrscher die Hoffnung aufgeben musste, durch Güte oder Strenge ihre Unfügsamkeit zu brechen, und sich endlich entschloss, seinem Throne freiwillig zu entsagen (1031 n. Chr.). Nun löste sich das Kalifenreich in eine Menge kleiner unabhängiger Herrschaften auf, deren Hauptstädte zwar noch eine Reihe von Jahren hindurch den alten Glanz bewahrten, die jedoch, bei der zwischen ihnen herrschenden Eifersucht und unter fortwährenden Kämpfen gegen einander ihre Lebenskraft mehr und mehr schwinden sahen.

Ungefähr zur selben Zeit hatten sich die christlichen Reiche im Norden Spaniens, die gegenüber der Macht des Kalifenreiches im Süden Jahrhunderte hindurch eine unscheinbare Rolle gespielt, zu den neuen Königreichen Castilien und Arragonien herausgebildet und nahmen im Bunde mit Catalonien (der ehemaligen von Karl d. Gr. gegründeten, seit Mitte des neunten Jahrhunderts aber von der Provence losgelösten und selbständig gewordenen Markgrafschaft Barcelona) den Kampf gegen die »ungläubigen« Nachbarn, welcher seit ihrem ersten Erscheinen niemals vollständig geruht hatte, mit verdoppelter Energie wieder auf. Für alle Fürsten dieser Reiche war das Beispiel jenes Alfonso maassgebend, der schon zur Zeit der Landung der Araber unter dem ersten Abderrahmann (755 n. Chr.) die Zwietracht unter den Westgothischen Edlen unterdrückt und ihre Besitzthümer zu einem Königreich Asturien vereinigt hatte, alsbald aber die neugewonnene Macht dazu benutzte, um dem Islam den Krieg zu erklären. Einem andern Herrscher dieses Namens, Alfonso VI., König von Castilien, war es vorbehalten, den ersten vernichtenden Schlag gegen die Araberherrschaft in Spanien zu führen: ihre Zersplitterung benutzend und im Bündniss mit dem mohamedanischen Beherrscher von Sevilla gelang es ihm (1085), sich Toledo, das »Haupt von Spanien« zu unterwerfen. Die Zerklüftungen, welche auch innerhalb der christlichen Reiche die Thatkraft lähmten, verhinderten allerdings eine Reihe von Jahren die Ausnutzung dieses Sieges und die weitere Ausbreitung des Christenthums. Erst in Folge der Vereinigung der Königreiche Castilien und Leon unter Ferdinand III., nachmals »der Heilige« genannt, sollte es gelingen, nach hartnäckiger Belagerung die Kalifenstadt Cordova zu unterwerfen (1236 n. Chr.). Zwei Jahre später erlag auch Sevilla den Anstrengungen der, unter Ferdinand's Oberbefehl vereinigten christlichen Fürsten, und bald danach vollendete die Uebergabe von Cadix den Verfall der mohamedanischen Herrschaft in Spanien. Nur das Königreich Granada vermochte sich, wenn auch in Lehnsabhängigkeit von Castilien, noch über zwei Jahrhunderte als letzte Zufluchtstätte des Islam zu erhalten. Die rücksichtslose Verfolgung seiner Bekenner sowie der Juden von Seiten der siegreichen Christen veranlasste hier eine Ansammlung aller noch lebensfähigen Elemente orientalischer Bildung und so bewahrte sich Granada sein eigenartiges Gepräge, die maurischen Lebensformen, die Liebe zur Wissenschaft, Dichtkunst und Musik, bis im Jahre 1492 durch Ferdinand den katholischen von Arragonien auch hier das Kreuz an Stelle des Halbmondes aufgepflanzt wurde und damit der Araberherrschaft in Spanien für immer ein Ende gemacht war.

Konnte unter den christlichen Bewohnern des nördlichen Spaniens im steten Kampfe um die Existenz die Beschäftigung mit Wissenschaft und Kunst nicht die reichen Früchte tragen wie bei den Arabern, so nahmen doch, wie schon erwähnt, die Catalonier und Arragonier lebhaften Antheil an der provenzalischen Dichtung, und nicht nur an den Höfen der Könige, auch auf den Schlössern der meisten Grossen des Landes waren die Troubadours willkommene Gäste, bildete die *Gaya ciencia* eine beliebte Unterhaltung. Die Romanzen, welche den heldenmüthigen Kämpfer gegen die »Ungläubigen«, den Cid*) Don Rodrigo

*) Das arabische Wort für „Herr, Anführer".

Diaz de Bivar mit dem Beinamen des »Kämpen« *(Campeador)* zum Gegenstand haben, zeugen von der Kraft und Begeisterung ihrer Dichter, wenn es galt, die Thaten muthiger Männer, die zarten Regungen der Liebe und die Segnungen der Religion im Gesange zu feiern. Mit dem Verschwinden der Mauren aus Spanien und der festen Begründung des Katholicismus auf der Halbinsel in ihrem gesammten Umfange begann diese in ritterlichen Zeiten erwachsene Kunst hier wie auch in den übrigen Ländern Europas auszuarten; mit dem Ritterthum vermischte sich jene überspannte Abenteuersucht, lächerliche Galanterie und erlogene Liebesqual, wie sie die spätere Satire in der Gestalt des edlen Don Quixote so meisterhaft gezeichnet hat. Dagegen begünstigte die kirchliche Herrschaft in Spanien eine neue Kunstrichtung, die, wenn sie auch nicht als eine nationale gelten kann, doch geeignet war, für die musikalische Begabung der Spanier ein weites Feld der Bethätigung zu eröffnen.

Es bedarf hier kaum der Erwähnung, dass im ganzen Verlaufe des Mittelalters nicht nur die Religion und das Kirchenthum, sondern das gesammte geistige Leben der Hut und Pflege des katholischen Klerus anheimgegeben war. Die Geschichte der Wissenschaften, der Literatur und nicht zum wenigsten der Musik zeugt auf jedem ihrer Blätter von der Treue, mit welcher in den Tagen geistiger Verödung und Verwilderung die Diener der Kirche ihre hohe Aufgabe zu erfüllen strebten. Ein flandrischer Mönch war es, der im neunten Jahrhundert die Kluft zwischen der antiken und der modernen Musik überbrückte, indem er als der erste die Regeln zur kunstgemässen Behandlung des mehrstimmigen Gesanges gab; ein Canonicus in Köln that den zweiten folgenschweren Schritt, indem er die Geltung der Töne nach ihrer Zeitdauer regelte und damit Licht und Ordnung in das bisherige Chaos der Polyphonie brachte. Und was wäre wohl aus den ton-combinatorischen Neigungen der Franzosen und Niederländer geworden, hätten sie nicht zur Zeit des Aufenthaltes der Päpste in Avignon an dem katholischen Cultus und den von ihm sanctionirten Gregorianischen Gesangsweisen einen festen Anhaltepunkt für ihre Bestrebungen gefunden? Noch in ungleich höherem Grade fördernd wirkte die Kirche auf das Gedeihen der Tonkunst, nachdem sie ihren Schwerpunkt in ihre eigentliche Heimath, nach Rom zurückverlegt hatte und hier die musikalischen Kräfte der ganzen Christenheit zu ihrem Dienste um sich versammelte. Und wie die niederländischen und französischen Meister erst auf dem classischen Boden Italiens und durch unmittelbare Berührung mit dem katholischen Cultus an seinem Hauptsitze zum vollen Bewusstsein und zur reichsten Entfaltung ihrer Fähigkeiten gelangten, so trieb es auch die spanischen Musiker, ihr Land zu verlassen und an der Sonne des Papstthumes ihr Talent zur Reife zu bringen. Die bedeutende Stellung, welche viele von ihnen sich an der Seite ihrer nordischen und italienischen Nebenbuhler als Mitglieder der päpstlichen Kapelle zu erringen wussten, kann als Beweis der im damaligen Spanien vorhandenen musikalischen Triebkraft gelten. Nicht nur unter seinen Landsleuten, sondern unter den Besten seiner Zeit ragt hervor Cristofano Morales aus Sevilla, der schon um 1540 in seinen Messen, Motetten und Lamentationen den durch Palestrina für die katholische Kirchenmusik geschaffenen neuen Stil in seiner Entstehung erkennen lässt. Als Musikgelehrter erscheint 1555 Bartolomeo Escobedo aus Zamora unter den Schiedsrichtern über die, in feierlicher Disputation zwischen Nicolo Vicentino und Vincenzo Lusitano erörterte Frage, ob das moderne Musiksystem ein rein diatonisches, oder aus den drei antiken Klanggeschlechtern gemischtes sei. Als Theoretiker glänzt neben dem berühmten Venetianer Zarlino Franciscus Salinas aus Burgos, der Verfasser eines in elegantesten Latein geschriebenen und eine gründliche Kenntniss der Musik wie auch der Philosophie und Mathematik verrathenden Werkes über Harmonie und Rhythmus, gegen Ende seines Lebens, nach dreiundzwanzigjährigem Aufenthalt in Rom nach Salamanka berufen, wo er als Professor an der Universität 1590 starb. Einem vierten Spanier endlich, Ludovico da Vittoria aus Avila in A-

castilien, 1575 Kapellmeister an der Apollinarekirche zu Rom, wird die Auszeichnung zu Theil, seine gefühlswarmen *Turbae* oder Volkschöre zu den zwei Passionen des Matthäus und Johannes von der päpstlichen Kapelle regelmässig aufführen zu hören.*)

Verhältnissmässig gering ist die Zahl der spanischen Musiker, welche zu derselben Zeit innerhalb ihres Vaterlandes die Tonkunst förderten, wiewohl die Namen Francesco Guerrero, geboren zu Sevilla 1528, und Vaqueras, von dessen Compositionen Glarean in seinem »Dodekachordon« Proben mittheilt, einen guten Klang in der Musikgeschichte haben. Auch die in den Bibliotheken der spanischen Kathedralen, insbesondere Toledo's, zahlreich vorhandenen Arbeiten eines Antonio Fevin, Torrentes, Peñalosa lassen erkennen, dass die spanischen Contrapunktisten des 16. Jahrhunderts denen aller andern Culturländer an Geschicklichkeit und Erfindungsgabe ebenbürtig sind; ja diese letzteren würden mit der Zeit von Spanien in der Kirchenmusik übertroffen worden sein, wenn musikalische Begabung und religiöse Begeisterung die einzigen Quellen des Fortschrittes auf diesem Gebiete wären. Doch ist zu erinnern, wie in dem Nachbarlande Italien die höchste Blüthe der Kirchenmusik gerade dadurch möglich wurde, dass man die Mängel des eignen Cultus klar erkannte und sich die im gegnerischen Lager errungenen künstlerischen Vortheile, die durch Luther bewirkte Verbesserung des Kirchengesanges anzueignen bestrebt war; eine Vielseitigkeit der Anschauungen aber und eine Freiheit des geistigen Blickes dieser Art, ohne welche ein Fortschreiten auf der Bahn der geistigen Entwickelung nicht denkbar ist, sie waren in Spanien im Verlaufe der hundertjährigen Religions- und Racenkämpfe mit den Arabern vollständig verloren gegangen. Hatten diese Kämpfe schon in ihrem Beginn dem spanischen Lande und Volk jenen eigenthümlichen Zug der Romantik aufgeprägt, den es sich zum Theil noch bis heute bewahrt hat, so legten sie auch den Keim des finsteren Fanatismus, welcher in der Folge für Spanien ein charakteristischer Nationalzug geblieben ist. Und nicht nur Mohamedaner und Juden hatten unter der Verfolgungssucht der katholischen Kirche zu leiden, auch unter den Glaubensbrüdern wurde mit Feuer und Schwert unterdrückt, wer von der orthodoxen Lehre und dem Priestercultus abzuweichen schien; schon im 13. Jahrhundert beginnt die Ketzerverfolgung, und Spaniens Herrscher gehen dabei jederzeit mit dem Beispiel voran. Ferdinand III. der Heilige (1230—1252) zündete mit eigner Hand in Palentia den Scheiterhaufen an, auf welchem ein Häretiker verbrannt ward. In dem Maasse, wie die christliche Herrschaft sich befestigt, wächst der Fanatismus der Geistlichkeit. Ein Jahr nach der Vereinigung der Kronen von Arragonien und Castilien durch die Ehe Ferdinand des Katholischen mit Isabella (1479) verlangten die Dominikaner die Wiedereinführung der von ihrem Ordensstifter, dem »Albigenserbekehrer« Domingo unter Gregor IX. in Rom eingerichteten Inquisition, und der König gab seine Zustimmung ungeachtet des Widerstandes seiner gerechteren und umsichtigeren Gemahlin. Schon am Schlusse des Jahres konnten sich die Inquisitoren rühmen, allein in Sevilla zweihundert und neunundachtzig »Missethäter«, deren Schuld aus allerlei Gebräuchen und verdächtigen Handlungen nachgewiesen war, dem Feuer- oder dem Henkertode geweiht und mehrere Leichen aus den Grüften zum Scheiterhaufen geschleppt zu haben. Und wenn die Opfer der Inquisition nach Hunderten zählten, so gab es Tausende, welche sich ihrem Wüthen durch die Flucht entzogen, besonders nachdem der Dominikaner Thomas de Torquemada zum Grossinquisitor mit unumschränkter Vollmacht ernannt war und sich mit seiner würdigen Genossen von der Art des Domherrn Pedro Arbues de Epila, des Vorsitzenden beim Ketzergericht von Saragossa, umgeben hatte.

Wohl wurde diesem mörderischen Treiben durch den umsichtigen Geist

*) Sie sollen dort noch bis in die neueste Zeit alljährlich an gewissen Festtagen gesungen worden sein.

und die starke Hand Karl's V. für eine Zeit lang Halt geboten und das durch ihn zur völligen Staatseinheit als »Königreich Spanien« erhobene Land konnte sich von dem Kräfteverlust erholen, der sein materielles wie geistiges Gedeihen aufs Schwerste gefährdet hatte. Doch schon um Mitte des für das Geistesleben der übrigen Nationen Europa's so ruhmvollen 16. Jahrhunderts begann sein Nachfolger Philipp II. die Blutarbeit von neuem — mit welch beklagenswerthem Erfolge, dies lehrt die Geschichte nicht nur Spaniens, sondern auch der Niederlande im Ausgang dieses Jahrhunderts — und dessen Nachfolger Philipp III. besiegelte den Ruin Spaniens durch das »Gnadenedikt« vom Jahre 1609, welches die Austreibung sämmtlicher Einwohner arabischen Blutes, der sogenannten Morisko's, befahl. »Die Morisko's,« hiess es in diesem Edikt, »haben als Ketzer und Abtrünnige sämmtlich das Leben verwirkt; aber des Königs Gnade und Barmherzigkeit habe die Todesstrafe in ewige Landesverweisung umgewandelt.« Unter den Insulten und Misshandlungen des gegen sie aufgestachelten Volkes verliessen an achthunderttausend Morisko's, Männer und Frauen, Greise und Kinder, innerhalb zwei Jahren das Land ihrer Geburt, ihre blühenden Aecker, ihre selbsterbauten Hütten, um auf Afrika's Küste wieder ein Beduinenleben zu führen oder als Freibeuter an den Fahrzeugen ihrer Peiniger Rache zu nehmen; bald lagen die blühenden Fluren des südlichen und westlichen Spaniens verödet, der Ackerbau verfiel, der Gewerbfleiss stockte, wohlhabende Dörfer sanken in Trümmer, betriebsame Städte wurden entvölkert, Philipp III. aber feierte den Tag, wo er die Meldung erhielt, dass das Reich vom Hauche aller Ungläubigen gereinigt sei, durch eine glänzende Prozession, als ob es dem Siege über einen mächtigen Gegner gelte, und liess in den Kalender der spanischen Kirche einen ewigen Festtag eintragen — es war ein Freudenfest am offenen Grabe Spaniens.*)

Nur zu bald sollte es sich zeigen, dass das Spanische Volk unfähig war, aus eignen Mitteln den Verlust einer so wichtigen Culturkraft zu ersetzen, wie es die maurische Bevölkerung auch nach dem Aufhören der nationalen Selbständigkeit geblieben war: acht Jahre nach der Vertreibung der Morisken erklärte der hohe Rath von Castilien dem König, der Zustand Spaniens sei hoffnungslos, »wenn Gott nicht helfe, sei das Reich verloren.« In dieser beklagenswerthen Zeit des staatlichen und wirthschaftlichen Niederganges erhebt sich gleichwohl das Kunstleben der Nation auf den Höhepunkt seiner Entwickelung. Schon seit der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts, wo Alfons X. den castilischen Dialekt zur Schriftsprache ausgebildet, u. a. auch die erste Bibelübersetzung veranstaltet hatte, befindet sich die spanische Literatur in stetigem Aufschwung; die »fröhliche Kunst« der Provence zwar wurde verscheucht und starb ab, nachdem die castilianische Sprache die übrigen Mundarten verdrängt hatte und für alle literarischen Erzeugnisse der Dichtkunst wie in der Prosa allgemein geworden war, doch bahnte sich gleichzeitig eine neue Bildung den Weg zur Pyrenäenhalbinsel, jene Wiedergeburt, die das menschliche Wissen im Gegensatz zur alten Gottesgelahrtheit auf ihre Fahne schrieb, und nicht nur in Italien, von wo sie ausgegangen war, sondern in allen Culturländern Europa's empfängliche Gemüther fand. Hatten schon die Dichter am Hofe Johannes II. (gestorben 1479) ihre Vorbilder in Italien gesucht und der letzte Troubadour in der wohllautenden Mundart Valencia's, Ausias March, Petrarca's Liebessonette nachgeahmt, so trugen die Bemühungen der auf Johann II. gefolgten Königin Isabella, durch Berufung italienischer Gelehrten einen besseren Unterricht für den jungen Adel zu gewinnen, noch ungleich reichere Früchte. Unter ihrer Herrschaft konnten die spanischen Universitäten einen solchen Aufschwung nehmen, dass sie mit den berühmtesten Hochschulen in Italien, Deutschland und Frankreich den Vergleich aushalten konnten, insbesondere Salamanka, wo die Zahl der Studirenden zeitweilig bis auf siebentausend stieg. Isabella's Zeitalter war

*) Vergl.: G. Weber, „Geschichte der Gegenreformation", p. 254.

es auch, welchem die Entstehung der eigentlichen dramatischen Kunst vorbehalten war, durch deren hohe Ausbildung im Beginn des 17. Jahrhunderts Spaniens Dichter sich unvergängliche Lorbeeren erwerben sollten.

Was nun die Tonkunst betrifft, so wissen wir aus der Geschichte der Renaissance in Italien, dass sie an den Errungenschaften des Jahrhunderts der Wiedererweckung, des Cinquecento, zunächst in weit beschränkterem Maasse als die übrigen Künste Antheil zu nehmen berufen war. Denn wenn auch die vorhin erwähnte, durch Palestrina bewirkte Reinigung und Veredlung des Kirchengesanges neben dem Einfluss des Protestantismus dem, durch die Pflege der antiken Kunst geläuterten Geschmack zuzuschreiben ist, so kann doch erst das Jahr 1600, das Jahr der Entstehung des musikalischen Drama in Florenz, als der Zeitpunkt gelten, wo der Geist des Alterthums auch in der Musik sich in vollem Umfange offenbarte. Den gleichen Verlauf musste die musikalische Entwickelung in Spanien nehmen, da unter der glänzenden Regierung Karl's V. der Verkehr zwischen den beiden romanischen Halbinseln an Lebhaftigkeit bedeutend zugenommen hatte und der bahnbrechende Charakter der italienischen Kunstbewegung immer deutlicher zu Tage trat. Freilich war es aus den schon früher erwähnten Ursachen der Kirchenmusik in Spanien versagt, die wohlthätigen Folgen des in Rom durchgeführten Verjüngungsprocesses an sich zu erfahren; dass jedoch die Schöpfung und Ausbildung des musikalischen Dramas zur Nacheiferung auf spanischem Boden mächtig angereizt haben muss, dies kann als eine Thatsache gelten, und die Musikgeschichte würde ohne allen Zweifel die Namen einer Menge verdienstvoller Mitarbeiter an dem Werke der florentiner Alterthumsfreunde unter den spanischen Componisten zu verzeichnen haben, wenn die Historiographen Spaniens zu jener Zeit den musikalischen Bestrebungen ihrer Landsleute die gleiche Aufmerksamkeit gewidmet hätten, wie ihre italienischen Collegen.

Eine Stagnation der weltlichen Musik im damaligen Spanien ist um so weniger anzunehmen, als der maurische Einfluss noch bis ins 14. und 15. Jahrhundert fortgedauert hatte, wie dies aus den Schriften des Erzpriesters von Hita und aus den alten Liederbüchern hervorgeht, und eine Wechselwirkung der castilianischen und arabischen Dichtkunst wenigstens in den Volksgesängen aus zahlreichen Spuren nachgewiesen werden kann. Und was das Theater anlangt, so konnte es ihm an eifriger Pflege nicht fehlen bei einem Volke, dem die Schaulust so tief innewohnte, dass nicht nur die Hof- und Kirchenfeste mit ihrem Pomp und allegorischen Aufzügen, die von den Mauren ererbten ritterlichen Spiele, sondern selbst die düsteren Autos da Fé der Inquisition und die Stierkämpfe, so wenig diese auch mit der Erhebung und Reinigung der Seele, wie sie die tragische Kunst bezweckt, gemein hatten, von ihm im Sinne eines Schauspieles aufgefasst wurden, und so, mittelbar wenigstens, das Interesse für die dramatische Poesie nährten. Die Vereinigung dieser beiden Kunstgattungen, der weltlichen Musik und der dramatischen Poesie lag, bei der Liebhaberei des spanischen Volkes für beide, nahe genug, um die Annahme eines lebhaften Antheils der ersteren an der Entwickelung der anderen zu rechtfertigen, und der Mangel an musikalischen Ueberlieferungen aus jener Zeit spricht keineswegs dagegen, für diesen kann man vielmehr mit Fuertes*) wiederum den Fanatismus und die Fortschrittsfeindlichkeit des spanischen Klerus verantwortlich machen, welcher in seinem blinden Eifer gegen die weltlichen Schauspiele, wenn auch nicht diese selbst, so doch die, ihrem Wesen nach leichter sich verflüchtigende Musik zu unterdrücken und aus der Erinnerung zu tilgen strebte. »Viele unserer Componisten«, heisst es bei dem genannten Schriftsteller, »waren von dem Wunsche beseelt, ihren Inspirationen freien Lauf zu lassen, fühlten sich aber zu gleicher Zeit durch den Zwang beängstigt, mit dem der religiöse Fanatismus ihre Kunst gefangen hielt. Wenn sie dennoch

*) *„Historia de la música española"*, II., S. 153.

eine grosse Zahl weltlicher Compositionen von melodischer Reinheit und harmonische Fasslichkeit schufen, so mussten diese doch inmitten der Ueberzahl des Herkömmlichen gleichsam verwaist dastehen und schnell in Vergessenheit gerathen. Dies geringe Verständniss für volksthümliche Musik verbunden mit übertriebenem Rigorismus sind die Ursache, dass unsere weltliche Musik und mit ihr das nationale Melodrama für die späteren Generationen verloren gegangen sind.«

Das 17. Jahrhundert vollendet den politischen Verfall Spaniens und bildet gleichzeitig den Höhepunkt der spanischen Kunst, insbesondere des Drama. Aus den geistlichen Spielen des Mittelalters, den Mysterien, die in Spanien wie im übrigen christlichen Europa Rede, Gesang, Instrumentalmusik und Tanz verbanden, hatten sich die sogenannten Autos, Dramen religiösen Inhalts, als bestimmte Kunstform entwickelt, denen die weltlichen Spiele als Komödien, Tragikomödien und Farcen gegenüberstanden — letzteres ein Name, mit dem man im 16. Jahrhundert Theaterstücke aller Gattungen bezeichnete, wiewohl die meisten auch Farcen im heutigen Sinne sind. Ein zeitweiliger Stillstand der spanischen Bühnendichtung trat ein mit den Versuchen der Humanisten, die klassischen Dramen in der Uebertragung auf der spanischen Halbinsel einzuführen, Versuche, die weder Dauer noch Erfolg hatten, da Spanien die andere, näherliegende Aufgabe zu lösen berufen war, das in den nationalen Sitten, Ueberlieferungen und Geschmacksrichtungen wurzelnde romantische Drama zur Ausbildung zu bringen. Anfangs wurde diese Kunstgattung nur von wandernden Truppen gepflegt, welche sich keiner besonderen Achtung erfreuten, als aber in Madrid durch die Brüderschaften zweier Hospitäler Plätze zur Aufführung von Schauspielen zum Besten ihrer Anstalten hergerichtet wurden, brach eine neue Zeit an und dem romantischen Drama war ein weites Feld seiner Wirksamkeit erschlossen. Und indem sich Schulen von Schauspielern und Bühnendichtern bildeten, die Vorarbeiten in den verschiedenen Gattungen des Drama gemacht waren, indem endlich Tanz, Gesang und Instrumentalmusik, die starken Hebel und Stützen der Schaustücke, in der Natur des spanischen Volkes eine breite Unterlage hatten, war die Bahn geebnet, auf welcher die Heroen der spanischen Dichtkunst diese Gattung bis zu einer Blüthe emportreiben konnten, die nur von wenigen andern Völkern erreicht ward. Zuerst Miguel Cervantes de Saavedra (1547—1616), der zwar als Dramatiker nicht den gleichen Beifall fand wie mit seinem satirischen Roman, dem »Don Quixote« und seinen Novellen, von denen eine »Das Zigeunermädchen von Madrid« als »Preciosa« durch Weber's Musik nachmals zu besonderer Popularität gelangte; dann der um fünfzehn Jahre jüngere Lope de Vega (1562—1635), wie kein anderer Schriftsteller der Liebling der Nation, der »Phönix von Spanien«, in allen Zweigen der Literatur unermüdlich thätig, hauptsächlich aber im Drama, wo er sich mit voller Freiheit bewegt. In seinen Komödien, deren er über fünfzehnhundert, manche in dem kurzen Zeitraum von vierundzwanzig Stunden verfasst hat, sind ernste und heitere Elemente, erschütternde und belustigende Scenen wie in der Wirklichkeit gemischt. Zwischen Königen und Heroen, zwischen mythologischen und allegorischen Gestalten bewegt sich ein reiches, buntes Volksleben in der mannichfachsten Abwechselung; lyrische Gesänge, Romanzen in altcastilischer Weise, zierliche Lieder in den metrischen Formen der neuen Kunstpoesie unterbrechen und beleben den Dialog. Besonders gelingt ihm die Darstellung von Volksscenen aus Stadt und Land, der ländlichen Feste und Spiele mit eingewebten Liedern aus der Volkspoesie, des bewegten südlichen Treibens auf Strassen und Märkten, dem auch Cervantes mit Vorliebe die Stoffe zu seinen Dichtungen entnahm. Auch Geistliche folgen dem Zuge der Zeit zur Theaterdichtung, unter ihnen ein jüngerer Zeitgenosse und Rivale des Lope, Gabriel Tellez, bekannt unter dem Namen Tirso de Molina, dessen Stück »Der Verführer von Sevilla und der steinerne Gast« zum ersten Mal die Don-Juan-Sage in künstlerischer Form

zur Erscheinung brachte, und die Grundlage für die späteren Bearbeitungen der Sage bei fast allen Nationen Europas geworden ist. Mit Pedro Calderon de la Barca endlich (1601—1681), den man in seinem Vaterlande den göttlichen nannte, und dessen Werke nächst denen seines englischen Rivalen Shakespeare in der ganzen gebildeten Welt am meisten verbreitet sind, finden wir das spanische Theater auf seiner Höhe. Noch erfolgreicher als seine Vorgänger wusste er die dem nationalen Charakter eigenthümlichen und noch in das nivellirende 16. Jahrhundert hineingeretteten Züge dichterisch zu erfassen und für seine Dramen zu verwerthen: die Liebe zu einem ungebundenen Ritter- und Waffenleben; den Glaubenseifer, welcher die enge Verbindung von Religion und Kunst, Kultus und Volksleben, von geistlichen und weltlichen Gesängen möglich machte; das Ehr- und Loyalitätsgefühl, das der Hidalgo stets mit den Waffen zu verfechten bereit war, sei es im Kriege, sei es im Zweikampf; den Hang zu wirklichen oder eingebildeten Liebesverhältnissen mit aller dazu gehörigen romantischen Ausstattung von Gesang, Citherspiel und nächtlichen Abenteuern — auf dieser nationalen und volksthümlichen Unterlage führte auch Calderon seine Schöpfungen auf, welche eben deshalb zu ungleich grösserer Wirkung berufen waren, als alle, den italienischen nachgebildeten Dichtungen, und auf den Geschmack nicht nur seines Volkes, sondern auch der Franzosen, Engländer, Deutschen und sogar der Italiener einen bestimmenden Einfluss ausübten. Dies festgestellt, darf man mit Sicherheit folgern, dass die mit dem spanischen Drama verbundene Musik ebenfalls ihren Weg zu den Nachbarnationen gefunden hat, und auch in diesem Falle darf Fuertes Recht gegeben werden, wenn er die Behauptung ausspricht*), dass das französische Theater bis zur Zeit Ludwig's XIV. seinen musikalischen Bedarf grösstentheils aus dem reichen Vorrath der spanischen Volksmusik gedeckt habe, und dass diese den Impuls gegeben zur Schöpfung der modernen Oper Frankreichs und derjenigen Melodien, um welche Spanien heute das Nachbarland beneidet.

Das 17. Jahrhundert hatte die literarische und künstlerische Produktionskraft der Spanier auf ihren Höhepunkt gebracht, zugleich aber das Land dem vollständigen Verfall entgegengeführt. Schon im Jahre 1588 hatten die Misserfolge der Armada, der »unüberwindlichen Flotte«, das Erbleichen des spanischen Glückssternes angekündigt; das von Karl V. angenommene Regierungssystem, welches »aus Abneigung vor den Bewegungen des Lebens die Erstarrung des Todes erzeugte«, war von seinen Nachfolgern mit eiserner Consequenz durchgeführt; der Verlust der Niederlande, die Lostrennung von Portugal, Aufstände in Catalonien und andern Provinzen vollendeten den Ruin des einst so mächtigen Landes; und als in Folge der Kinderlosigkeit Karl's II. die habsburgische Dynastie ihr Ende erreicht hatte, empfing auch das Kunst- und Literaturleben in der pyrenäischen Halbinsel den Todesstoss. Von nun an erhielt Spanien seine Impulse und Vorbilder aus Frankreich und Italien, welche Länder früher so häufig die werthvollste Geistesnahrung von ihm empfangen hatten. Der mit dem Ableben des letztgenannten Fürsten 1700 beginnende Erbfolgekrieg vernichtete die etwa noch übrig gebliebenen Reste nationaler Spannkraft des Volkes und weder im Verlaufe des 18. Jahrhunderts noch in neuerer Zeit sollte Spanien die Kräfte wiedergewinnen, um sich zu neuen Thaten emporzuraffen. Auch zu musikalischen Betrachtungen bietet die weitere Geschichte Spaniens keinerlei Stoff; denn wenn bis hierher der Mangel an musikgeschichtlichen Ueberlieferungen durch eine Schilderung der Kulturzustände im Allgemeinen und der Kunstleistungeu auf anderen Gebieten einigermaassen ersetzt werden konnte, so kommt von nun an auch dieses Hülfsmittel zur Erkenntniss der musikalischen Zustände in Wegfall. Aus vereinzelten Zügen können wir schliessen, dass die von der italienischen Oper der neapolitanischen Schule während des 18. Jahrhunderts über ganz Europa ausgeübte Herrschaft sich in

*) A. a. O., II., S. 215.

Spanien noch unumschränkter geltend machte, als in den übrigen Ländern, und den Geschmack in einem Grade beeinflusste, dass selbst die Kirchenmusik und die Volksmusik in Berührung mit ihr an Originalität einbüssten. Von den musikalischen Neigungen des spanischen Hofes erzählt die Lebensgeschichte des Carlo Broschi, als Sänger unter dem Namen Farinelli bekannt, welcher 1737 den König Philipp V. durch seinen Gesang einem Zustande tiefster Melancholie entriss und in Folge dieser glücklichen Heilung zu den höchsten Ehrenstellen erhoben wurde, ja, unter dem genannten König, wie unter seinem Nachfolger, dem ebenfalls melancholisch beanlagten Ferdinand VI. mit den wichtigsten Staatsgeschäften betraut war. Noch weniger scheint der nächste Herrscher, Karl III., zu einer verständigen Würdigung der musikalischen Bedürfnisse seines Landes befähigt gewesen zu sein; denn als 1768 Boccherini, gleich berühmt als Violoncellvirtuose wie durch seine melodienreiche und gediegen gearbeitete Kammermusik, an den Hof von Madrid kam, wurden seine Leistungen weder vom König noch vom Kronprinzen nach ihrem Werthe anerkannt; später musste er sogar von dem letzteren beim Quartettspielen die beleidigendsten Ausdrücke hören, wegen einer aus den Tönen *C* und *D* bestehenden, öfters wiederholten Figur, welche die erste Violine auszuführen hatte und den prinzlichen Inhaber derselben langweilte; schliesslich aber, nach fast zwanzigjährigem Wirken in Spanien, hatte er die Kränkung, den Violinisten und mittelmässigen Componisten Brunetti sich vorgezogen zu sehen und seine Einkünfte, bis auf den geringen Gehalt, den er als Organist der königlichen Kapelle bezog, zu verlieren.

Eine Verbesserung der Musikverhältnisse Spaniens hat, wie schon angedeutet wurde, auch in der Gegenwart nicht erreicht werden können. Zu ihrer Beurtheilung mögen die Mittheilungen eines ebenso wohlwollenden wie competenten Beobachters dienen, des Componisten Gevaert, welcher 1850 im Auftrage des belgischen Ministeriums das Land bereiste und seine dort gemachten musikalischen Erfahrungen im 19. Bande (No. 1) der von der »*Académie royale de Belgique*« herausgegebenen Bulletins veröffentlicht hat. Gevaert besuchte zunächst die Archive des berühmten Klosters Mont-Serrat bei Barcelona, vor der Aufhebung der geistlichen Besitzthümer eine Pflanzschule für alle in Spanien auftauchenden musikalischen Talente; dann der Kathedrale von Saragossa, welche beide Bibliotheken indessen nur noch Spuren ihrer ehemaligen Bedeutung erkennen lassen. Als weit lohnender schildert er seinen Aufenthalt in Madrid, theils durch die musikalische Bedeutung dieser Stadt selbst, theils durch die, von hier aus wiederholt unternommenen Ausflüge nach Escorial und Toledo, zwei Plätze, deren an alter Musik überreiche Bibliotheken sich mit Recht einer grossen Berühmtheit in Spanien erfreuen. »Dabei darf ich nicht verschweigen«, berichtet er weiter, »dass mancherlei Umstände sich vereinigen, um eine musikalische Entdeckungsreise in Spanien zu einer undankbaren und mühseligen Aufgabe zu machen. Eine Uebersicht über die Leistungen der Jetztzeit wie der Vergangenheit ist hauptsächlich erschwert durch die geringe Verbreitung der Musik, woran zum Theil der Mangel an Mitteln zur Vervielfältigung Schuld ist, zum Theil die misstrauische Eifersucht, mit der die Kapellmeister der Kirchen die ihrer Obhut anvertrauten Schätze hüten, ein Misstrauen, welches so weit geht, dass man dem Fremden, besonders dem Ausländer nur nach grösstem Widerstreben die Erlaubniss bewilligt, die Sammlungen zu besichtigen oder gar irgend ein Werk zu copiren.*) Dies, sowie die grösstentheils unter

*) Während meines Aufenthaltes in Toledo fiel mir ein Zeitungsblatt in die Hände, mit einem Artikel, in welchem der Minister des Unterrichts und der öffentlichen Arbeiten (damals Seijas de Lozano) aufgefordert wurde, „die strengsten Maassregeln zu ergreifen, um den Zutritt zu den Archiven und Bibliotheken solchen Reisenden unmöglich zu machen, die von auswärtigen Regierungen abgesandt seien, um sich die Vernachlässigung seitens der Spanier zu Nutze zu machen und die künstlerischen Schätze des Landes zu entführen". Da in jener Zeit ausser mir kein Fremder zu musikalischen

den Dokumenten herrschende Unordnung sind nur in einem Lande erklärlich, welches seit Jahrhunderten der Schauplatz kriegerischer Invasionen und innerer politischer Zwistigkeiten gewesen ist, und dessen Einwohner in Folge dieser Unglücksfälle in einen Zustand der Betäubung fielen, aus dem sie erst jetzt zu erwachen scheinen.«

Nur zwei Gattungen der Musik sind nach Gevaerts Meinung in Spanien wirklich heimische, ausserhalb welcher sich die Componisten des Landes über die Sphäre der erfolglosen Versuche nicht haben erheben können, nämlich die Kirchen- und die Volksmusik. »Die erstere hat indess nur noch eine historische Bedeutung, und wenn man die heutzutage in den Kirchen der Halbinsel ausgeführte flache und opernhafte Musik hört, so sollte man schwerlich glauben, dass in diesen selben Kirchen in den Winkeln wurmstichiger Schränke die kostbarsten Schätze mehrstimmiger Musik aufgehäuft sind, von deren Existenz nur einige wenige Geistliche wissen, welche wohl den Niedergang der Kunst in ihrem Lande empfinden und beklagen, jedoch ohnmächtig sind, den auf die seichtesten Produktionen der neuesten italienischen Schule gerichteten Geschmack ihrer Landsleute zu veredeln und würdigeren Zielen entgegen zu lenken. Die Eigenschaften, durch welche sich die spanische Kirchenmusik von Mitte des 16. Jahrhunderts an vor der gleichzeitigen der niederländischen und italienischen Meister auszeichnet, sind eine verhältmässig sparsame Anwendung der Nachahmungen, Kanons und sonstiger contrapunktischer Künste; dafür eine gewisse Einfachheit und Majestät des Stils, Reichthum an Klangeffekten, wie sie sich aus der Vertheilung der Stimmen ergeben und ausdrucksvolle Betonung der Textesworte: endlich der fast beständige Gebrauch zweier Chöre, der sich ungeachtet der tiefen Entartung des Kirchenstils bis heute erhalten hat. Die nationalen Züge der spanischen Kirchenmusik erscheinen besonders deutlich in den Trauermusiken ausgeprägt, den Todtenmessen, Motetten für die Passionswoche, den Klageliedern des Jeremias, Busspsalmen und anderem derselben Gattung. Inmitten der Verderbniss des heutigen Geschmackes hat sich in gewissen Kathedralen noch jetzt der Brauch erhalten, beim Gottesdienst während der Charwoche einige dieser alten Compositionen zur Aufführung zu bringen, und wenn auch die Vortrags-Ueberlieferungen längst verloren sind, wenn auch die Ausführung noch unter der Mittelmässigkeit ist, so bergen sie doch eine solche Fülle von erhabenen Schönheiten, dass selbst die unmusikalischsten Personen ihre Wirkung tief empfinden. Von den Musikstücken dieser Gattung, welche mir einen nachhaltigen Eindruck machten, nenne ich in erster Reihe ein vierstimmiges »*Circumdederunt me*« von Nebra, »*Sepelierunt Christum*« von Soler, »*Vere languores nostros*« und »*Tristis est anima mea*« von Escarregui. Die Namen dieser Künstler sind schwerlich über die Grenzen des Landes hinaus bekannt, vielleicht nicht einmal über die Mauern der Stadt, in welcher sie als Kapellmeister wirkten; sie würden indessen ohne Zweifel zu europäischer Berühmtheit gelangen, wenn ihre Werke im Auslande bekannt wären, und die spanische Regierung sollte es als eine Ehrenpflicht ansehen, eine Sammlung ausgewählter Kirchencompositionen von den besten Tonsetzern des Landes zu veröffentlichen; sie würde dadurch ebensowohl der Kunst einen wichtigen Dienst leisten, als auch zum Ruhm ihrer Nation beitragen. Man könnte auf solche Weise einen Ueberblick gewinnen über die Componisten der spanischen Schule vom 16. Jahrhundert bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts, deren Vertreter bis auf wenige, die wie Moralez Vittoria, Guerrero u. a. im Auslande einen Wirkungskreis gefunden haben, in Vergessenheit gerathen sind, und die Namen der schon früher erwähnten Tonsetzer Fevin, Torrentes, Peñalosa (dem

Zwecken Spanien besucht hat, so konnte der Verfasser jenes Artikels nur mich im Auge gehabt haben. Uebrigens muss ich zur Ehre der Madrider Musiker bemerken, dass sie sämmtlich die kleinliche Tendenz dieses Artikels verdammten. Die Thatsache seiner Reproducirung in vier Zeitungen der Hauptstadt am nächsten Tage zeigt jedoch deutlich, dass ler Autor für seine Auffassung auf zahlreiche Gesinnungsgenossen rechnen durfte.

16. Jahrhundert angehörig), sowie Torres (Kapellmeister Philipp's V. und fruchtbarer Componist), Joaquin Nebra (Kapellmeister unter Ferdinand VI., Autor einer grossen Zahl von Messen und Motetten, unter denen ein achtstimmiges Requiem von besonderer Schönheit), Soler und eine Menge anderer aus späterer Zeit würden auch bei den Musikfreunden des Auslandes die ihnen gebührende Beachtung finden. Die Werke des letzteren sind, ungeachtet gewisser Incorrectheiten des Stils, wie sie bei den spanischen Kirchencomponisten unvermeidlich scheinen, zu dem besten zu rechnen, was überhaupt an Kirchenmusik producirt worden ist; wenn sie minder kunstvoll sind, als die italienischen Compositionen des 16. und 17. Jahrhunderts, so sind sie ihnen doch bezüglich des Ausdrucks und der Klangwirkung überlegen. Man findet sie vollständig in der Bibliothek des Klosters Escorial, woselbst der Künstler in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts als Kapellmeister wirkte. Auch als Schriftsteller hat sich Soler ausgezeichnet durch eine höchst beachtenswerthe Abhandlung über die Kunst der Modulation, sowie durch eine Schrift, betitelt: »*Curiosidades de la musica*«, in welcher u. a. das Notationssystem des Mittelalters mit bewunderungswürdiger Klarheit auseinandergesetzt ist.

Die Organisten, die ich während meines Aufenthaltes in Spanien gehört habe, sind im Durchschnitt nicht den bescheidensten Ansprüchen eines Ausländers gewachsen; es ist unmöglich, sich etwas flacheres, unzusammenhängenderes, geschmackloseres vorzustellen, als die von ihnen zu Gehör gebrachten Musikstücke, wenn man überhaupt das Wort Musik anwenden darf auf solche Missgeburten von Präludien, Zwischen- und Nachspielen ohne jeden thematischen Inhalt und planmässige Entwickelung, Tonspielereien, in welchen selbst der nachsichtigste Kritiker vergebens nach einem Funken von Talent sucht. Ueberdings sind die Orgeln von einer so mangelhaften Construktion, dass es auch einem fähigen Spieler schwierig wäre, etwas musikalisch Wirksames auf ihnen hervorzubringen. Die Pedale sind beinahe unbrauchbar, weil ihre Claviatur aus kleinen Hölzchen besteht, welche kaum zu einer Berührung mit der Fusspitze Raum lassen. Was die Register betrifft, so bestehen sie zu drei Vierteln aus Zungenregistern und scheinen nur die Bestimmung zu haben, den Zuhörer zu betäuben; und um den Lärm noch zu verstärken, hat man den grösseren Theil derselben im Prospekt der Orgel angebracht, über dem Kopfe des Organisten, die Mündung der Pfeife dem Kirchenraume zugewendet, wodurch selbstverständlich ein, bis zur Unerträglichkeit schreiender und näselnder Klang hervorgebracht wird. Nach alle diesem sollte man glauben, dass die Spanier bei der Wahl ihrer Organisten wenig Umstände machen; merkwürdigerweise aber sind die an die Bewerbung um einen Organistenposten geknüpften Bedingungen äusserst strenge, und man ist geneigt, sich einen hohen Begriff von den Fähigkeiten desjenigen Musikers zu machen, der sie zu erfüllen im Stande wäre*). Zum Glück für den Candidaten existiren jedoch diese Prüfungsprogramme nur auf dem Papier, und es wäre in dem heutigen Spanien ebenso unmöglich, Organisten zu finden, welche die Probe mit Ehren bestünden, als auch die nöthige Anzahl erfahrener Preisrichter, um ihre Leistungen zu beurtheilen, denn diese wie jene haben von den Ueberlieferungen nur dasjenige bewahrt, was, als ein rein Aeusserliches, in der modernen Kunstpraxis werthlos geworden ist. — Der Gregorianische Kirchengesang, den man in allen Kirchen Spaniens noch jetzt beibehalten hat, scheint mir in seiner Vortragsweise von

*) Bei der letzthin stattgehabten Wiederbesetzung der Stelle eines ersten Organisten an der Kathedrale von Toledo mussten folgende Aufgaben von den Bewerbern gelöst werden: 1) Composition einer Fuge über ein gegebenes Thema, in deren Mitte ein Motiv des Gregorianischen Gesanges mit dem ersten Thema zu combiniren ist. 2) Composition einer vierstimmigen Motette mit Orchester auf die Worte „*sicut erat*“ mit einem vierstimmigen Canon auf das Schlusswort „*amen*“. 3) Improvisation auf der Orgel über das „*dixit*“ im ersten Kirchenton, mit canonischer und fugirter Behandlung des Thema. 4) Improvisation aller Arten von Nachahmungen über einem gegeben Basse u. s. w.

der ursprünglichen weit mehr abzuweichen, als der in Frankreich und Belgien gebräuchliche, mit dem er nur eine entfernte Verwandtschaft zeigt; diese Verschiedenheit erklärt sich in den meisten Fällen aus den willkürlichen Verzierungen, durch welche man die Melodie nicht nur am Schluss, sondern auch im ganzen Verlauf der musikalischen Phrase zu verbrämen liebt, so dass sie häufig an alles andere eher erinnert, als an den Gregorianischen Gesang. Man begleitet ihn niemals mit der Orgel, dagegen bedient man sich beim gewöhnlichen Gottesdienst einer Gesangsmanier, des sogenannten *Canto misto*, bestehend in einem corrumpirten Kirchengesang in Terzen, welchen der Organist mit den denkbar unpassendsten und geschmacklosesten Zuthaten verunziert. Der Gebrauch des Serpent ist hierzulande unbekannt; man bedient sich statt seiner eines Instrumentes, Bajon genannt, welches nicht unserm Basson (Fagott) entspricht, wie der Name anzudeuten scheint, sondern den Bass der Cheremia, einer Art arabischen Oboe (Zimra) bildet; der Ton des Bajon ist stärker als der des Fagottes und seine Klangfarbe gleicht der der Bassclarinette.

Ist das Ergebniss meiner Forschungen auf dem Gebiete der Kirchenmusik des heutigen Spanien nur ein negatives, insofern man von ihr sagen muss — um es in ein Wort zusammenzufassen — dass sie aufgehört hat zu existiren, so bietet das Studium der Volksmusik ein hohes Interesse und entschädigt reichlich für die Schwierigkeiten, die auch auf diesem Felde die Ausbeute hindern. Die Entstehungs- und Entwickelungsgeschichte der spanischen Volksmusik liegt fast im Dunkeln, da von den zahllosen musikwissenschaftlichen Werken, mit denen Spanien während der beiden verflossenen Jahrhunderte überschwemmt worden ist, keines der mir bekannten auch nur mit einer Zeile der Volksmusik gedenkt, was sich dadurch erklärt, dass die Verfasser dieser Werke fast ohne Ausnahme Priester oder Mönche waren, und ausschliesslich die Kirchenmusik im Auge hatten, es wohl gar für eine Ketzerei gehalten hätten, die Musik des Volkes als einen Bestandtheil der von ihnen gelehrten Kunst zu behandeln. Gleichwohl ermangelt die Geschichte dieses Kunstzweiges keineswegs der historischen Bedeutsamkeit, und es gewährt ein eigenes Interesse, nachzuforschen, inwieweit die verschiedenen Völkerracen, welche nacheinander den Boden der Halbinsel inne hatten, Antheil an seiner Ausbildung genommen haben; denn die spanische Volksmusik besteht nicht, wie man gewöhnlich annimmt, lediglich aus Tänzen im dreitheiligen Rhythmus, welche allen Provinzen gemeinsam wären: sie erscheint vielmehr, wie auch die Sitten und Gebräuche, bei den verschiedenen Volksstämmen des Landes in den mannichfaltigsten und verschiedenartigsten Formen. Drei Gruppen sind dabei deutlich zu unterscheiden, deren erste die Provinzen Biscaya und Navarra, die zweite Galicien und Alt-Castilien und die südlichen Provinzen umfasst, und diese Eintheilung stimmt völlig überein mit der von den Historikern angenommenen Gruppirung der in Spanien heimischen Racen, von denen jede, trotz ihrer nunmehr jahrhundertelangen Vereinigung unter einer Regierung, die auf ihren Ursprung deutenden charakteristischen Züge bewahrt hat.

Nach dem einstimmigen Zeugniss aller Geschichtsforscher, welches durch die ältesten Ueberlieferungen noch befestigt wird, sind die Basken als die Ureinwohner des Landes zu betrachten, man darf also mit Grund annehmen, dass ihre Musik die älteste ist, besonders in Anbetracht des patriarchalischen, am Hergebrachten festhaltenden Charakters dieses Stammes, welcher ungeachtet des beständigen Verkehrs mit Franzosen und Spaniern seine eigne Sprache und Sitten sich erhalten hat. Doch hiervon abgesehen, ist der eigenthümliche Charakter der baskischen Tonweisen nicht zu verkennen; insbesondere stellen sie sich durch ihren Rhythmus in einen Gegensatz zu dem musikalischen Gefühl der Nachbarstämme. Fast alle Gesangs- und Tanzweisen der Basken bewegen sich in ungewöhnlichen und gemischten Taktarten, z. B. der Zorzico im $^5/_8$- oder $^5/_4$-Takt, genau ausgedrückt, in einem zweitheiligen Takt, dessen Theile jeder eine Gruppe von fünf Noten umfassen. Andre Weisen zeigen einen

noch complicirteren Rhythmus — man kann sogar Melodien im abwechselnde $^3/_4$- und $^6/_8$-Takt hören — und dabei ist es überraschend, dass es gerade di Tanzweisen sind, welche sich vorzugsweise in derartigen bizarren Taktverhält nissen bewegen. Was die, ihres Rhythmus entkleideten Melodien betrifft, s machen dieselben keineswegs den Eindruck der Originalität, woraus man schliesse darf, dass sie der Mehrzahl nach kein hohes Alter haben; diese Vermuthun wird noch dadurch bestätigt, dass ihnen allen die moderne Dur- und Molltonar zu Grunde liegt und ihr harmonischer Inhalt ein sehr armer ist. — Die i Alt-Castilien und Galicien gesungenen Volkslieder haben nichts, was die Au merksamkeit fesseln könnte; da diese Provinzen nur verhältnissmässig kurz Zeit unter der Herrschaft der Araber standen, so konnten ihre Bewohner a der reichentwickelten Cultur dieser letzteren nur in beschränktem Maasse thei nehmen, und der bei ihren südlichen Landsleuten so mächtige Einfluss d orientalischen Bildung hat bei ihnen so geringe Spuren hinterlassen, dass d Werth ihrer volksthümlichen Dichtung und Musik gegen die der Nachbarn nu sehr untergeordnet erscheint.

Weit lohnender ist es, die im mittleren und südlichen Spanie heimischen Volksweisen kennen zu lernen und zu studiren, ja man kann sage dass sie allein einer gewissenhaften Untersuchung werth sind, da sie (wie e sich bei einer Analyse der melodischen Form mit Sicherheit ergiebt) ungeachte aller Modificationen durch die Zeit, Gebräuche, Manieren der Sänger, besonder durch die Berührung mit der Musik des nördlichen Spaniens, ihren ausser europäischen Charakter, die Zeichen ihrer directen Abstammung von der ara bischen Musik bewahrt haben. Diese Abstammung tritt da am deutlichste hervor, wo die maurische Herrschaft am tiefsten Wurzel gefasst hat, wie i Andalusien; man kann sie in den Tonweisen der Gitanos (Zigeuner) erkenne die mit ihren Drittelston- und Viertelston-Fortschreitungen, ihren, die Melodi umhüllenden Ornamenten, ihrem Mangel an einer bestimmten Tonalität gan und gar dem Typus der arabischen Musik entsprechen, wie derselbe durch di Forschungen eines Villoteau, eines Fétis u. a. festgestellt ist. Die Melodie arabischen Ursprungs lassen sich in zwei Hauptclassen eintheilen: Gesangs melodien, welche man mit dem Namen *Cañas* oder *Playeras* bezeichnet, un Tanzmelodien, die je nach der Oertlichkeit *Fandangos*, *Malagueñas* oder *Rondeña* genannt werden. Die *Cañas* sind Melodien von sehr mannichfaltigem Rhythmus sie beginnen stets mit einer hohen Note, welche möglichst lange vom Sänge ausgehalten wird, dann senkt sich die musikalische Phrase nach der Tiefe zu wobei die Melodie von einer Fluth kleiner Verzierungsnoten und Triller — letztere nichts anderes als ein blosses Gemecker — beinahe erstickt wird; fü die Dauer dieser Verzierungen ist nur die Lungenkraft des Sängers maass gebend, denn die Regel erfordert, dass er nicht eher als nach Beendigung de Phrase Athem holt. Die Tonarten dieser Melodien stehen in keinerlei Beziehun zu unserm Dur und Moll; ihre Schlusscadenzen entsprechen denen des dritte und vierten Kirchentones (*E—e* und *H—h*); was die einzelnen Tonschritt betrifft, so entziehen sie sich meistentheils jeder Harmonisirung, und bei einem der echten Tradition gemässen Vortrag begnügt man sich, durch scharfes Mar kiren des Rhythmus entweder auf dem Resonanzboden der Guitarre oder in Zusammenschlagen der Hände die Begleitung zu ersetzen. — Die Tanzweise lassen sämmtlich zwei Hauptbestandtheile erkennen: das Instrumental-Ritornell und die Copla (Couplet). Das erstere ist bei allen Tänzen derselben Gattung unveränderlich das gleiche, wenigstens soweit die melodische Grundlage in Be tracht kommt. Die geübteren Guitarrenspieler lieben es, die Melodie zu variiren um mit ihrer Fingerfertigkeit und ihrer Fähigkeit im Improvisiren zu glänzen und sie verweilen demgemäss beim Ritornell nicht selten länger als bei der Copla. Diese lässt, sowohl nach Seite der Poesie wie der Musik eine unbe grenzte Mannichfaltigkeit zu; ihre Formen sind einfacher und fasslicher al die der Caña; sie zerfällt gewöhnlich in sechs symmetrische Phrasen von drei

bis vier Takten, welchen vier Verse entsprechen, deren erster am Anfang des Couplets zweimal gesungen wird und auch den Schluss desselben bildet. Sehr häufig werden Text und Melodie der Copla von dem Vortragenden improvisirt, in manchen Fällen mit ungewöhnlicher Erfindungskraft.*) Die Dichtung dieser Couplets ist, in Uebereinstimmung mit dem Charakter des Volkes, von einem überschwänglichen Bilderreichthum, und die Musik zeigt jene bizarre Originalität, durch welche die Phantasie des Europäers unwillkürlich in die Einsamkeit der Wüste oder unter den Schatten der Palmen versetzt wird. Die Melodien dieser Art bewegen sich meist in einem lebhaften Dreivierteltakt und ihre Tonalität gründet sich, wie die aller spanischen Melodien arabischen Ursprungs, auf eine, dem dritten Kirchentone entsprechende Tonleiter. Gewisse Intervalle sind häufig durch Versetzungszeichen alterirt, wodurch bei den Tönen *C*, *G* und *F* überraschende Uebergänge bewirkt werden: der Eintritt der Copla z. B. wird stets durch eine unerwartete Modulation gekennzeichnet, die bei energischer Ausführung unfehlbar eine Spannung bei den Zuhörern hervorbringt. Ein sicheres Zeugniss für den arabischen Ursprung dieser Musik ist auch die gutturale Färbung der Stimme, welche eine Hauptbedingung des Vortrags zu sein scheint; im Uebrigen bewegt sie sich vorzugsweise in den höchsten Stimmregistern, und es ist nichts Seltenes, eine Caña oder einen Fandango mit einem hohen *C* einsetzen zu hören, welches den Neid vieler unsrer Bühnen-Tenoristen erregen könnte.

Seit der Vertreibung der Mauren vom spanischen Boden haben sich eine Menge neuer Tonweisen im Lande eingebürgert, welche sämmtlich, sei es durch Anlage, Rhythmus oder melodische Form die Aufmerksamkeit des Fremden in Anspruch nehmen, wenn ihnen auch jener, oben erwähnte eigene exotische Duft abgeht. Zu diesen gehören 1) die Seguedillas, eine Tanzweise in lebhaftem Dreivierteltakt, aus La Mancha stammend, weshalb sie auch *Manchegas* genannt wird**); ihre Eigenthümlichkeit ist, dass die Verse der Copla die Vierzahl nicht überschreiten dürfen, und jeder von ihnen einen *Estrivillo* (Refrain) im Gefolge hat. Die Einförmigkeit, welche eine solche Anlage nothwendigerweise mit sich bringt, wird durch den lebhaften Rhythmus dieser Melodien ausgeglichen. 2) die Boléras, nicht zu verwechseln mit den bei uns unter dem Namen Boleros bekannten Tänzen, sind genau so geformt wie die Seguedillas, bewegen sich aber in einem viel langsameren Tempo, wodurch sie sich dem Charakter nach der französischen Menuett nähern. 3) *La Jota aragonesa*, ein Tanz, den man, was die Bewegung, den Bau der Verse und die Gruppirung derselben betrifft, eine Art modernen Fandango's nennen kann; seine musikalischen Eigenthümlichkeiten bestehen darin, dass die Copla fast immer zweistimmig und zwar in Terzen gesungen wird und dass bei aufsteigender Scala an Stelle der grossen häufig die kleine Septime tritt. Auf die übrigen spanischen Nationaltänze näher einzugehen, ist deshalb nicht der Mühe werth, weil es sich bei ihnen nur um vereinzelte Melodien handelt, welche nicht, wie die bisher genannten, bestimmte Gattungen bilden, sondern als blosse Varianten anzusehen sind; dahin gehören *la Cachucha*, *el Zapateado*, *el Vito*, *el Polo*, *el Ole* und eine Menge andrer, in verschiedenen Gegenden Andalusiens heimische. Leider ist bis jetzt noch niemand, weder Spanier noch Ausländer, auf den Gedanken gekommen, eine vollständige Sammlung dieser Tanzweisen zu veröffentlichen: ein derartiges Werk würde das Studium der spanischen Nationalmusik wesentlich erleichtern und von den Musikfreunden auch ausserhalb Spaniens mit Dank entgegengenommen werden.

---

*) Solche Improvisatoren trifft man hauptsächlich unter den andalusischen Gitanos; die berühmtesten unter ihnen veranstalten bisweilen künstlerische Wettkämpfe, welche jedoch nur zu oft eine ernste Wendung nehmen und, da in diesem Falle die Navaja (das Dolchmesser) eine Hauptrolle spielt, häufig mit dem Tode eines der Sänger enden.

**) Eine Stelle im „Don Quixote" (Th. II. Kap. 38) beweist, dass dieser Tanz schon zu Zeit des Cervantes allgemein beliebt war.

Bekanntlich gründet sich die Wirkung des spanischen Nationaltanzes a die Lebhaftigkeit seiner Pantomime nicht weniger als auf den Reiz sein Musik; ihn in seinen eigentlich orchestrischen Eigenthümlichkeiten näher betrachten, ist hier nicht der Ort; in den Mittheilungen anderer Reisende wie Chr. Aug. Fischer*) und Castil-Blaze**) ist auch darüber genaue Auskun zu finden. Nur so viel sei hier bemerkt, dass der spanische Nationaltanz inde er die Seelenregungen weit deutlicher zum Ausdruck bringt, als der andere Völker, eine verhältnissmässig nahe Verwandtschaft mit der antiken Kunst zeigt Auch für die, der antiken Welt eigene Verschmelzung von Religion und Kuns bieten sich im heutigen Spanien Analogien; die Verbindung des Tanzes mi dem Gottesdienst bei den Griechen findet ihr Gegenbild in einer, von dem mehrfach citirten Historiker Fuertes beschriebenen christlich-religiösen Feier in Tarragona, wo das Volk tanzend und unter Begleitung einer arabischen Schalmei die Kirche verlässt. Erscheint eine derart weltliche Auffassung der heiligen Dinge auffallend in einem Lande der Bigotterie und Priesterherrschaft, als welches Spanien leider noch heute gelten muss, so ist daran zu erinnern, dass trotz allem Glaubenseifer des spanischen Volkes doch in Folge des langen, meist freundschaftlichen Verkehrs zwischen Mohamedanern und Christen die, den christlichen Cultus beschränkenden Satzungen weniger streng festgehalten werden konnten als bei den übrigen christlichen Nationen; dass ferner die spanischen Christen, nachdem sie Jahrhunderte hindurch bereit gewesen waren, ihr Leben für den Katholicismus in die Schanze zu schlagen, weniger als alle andern Katholiken geneigt sein mochten, sich dem später von Rom aus geltend gemachten Nivellirungsprinzip zu beugen, vielmehr zu retten suchten, was ihnen von den Cultusgebräuchen früherer Zeiten erhaltenswerth erschien.

Um auch noch des Zustandes der Kunstmusik im heutigen Spanien mit einigen Worten zu gedenken, kommen wir noch einmal auf Gevaert's Bericht zurück, der sich darüber in Folgendem äussert: »Zur Zeit der Aufhebung der Klöster fasste die Regierung den Plan, nach dem Beispiele Frankreichs eine Anstalt zu gründen, welche die, bis dahin der Geistlichkeit obgelegene Pflege der Musik zu übernehmen geeignet wäre. Die Ausführung dieses Planes, die Errichtung eines Conservatoriums der Musik zu Madrid, wurde gefördert durch die Königin Marie Christine, welche, auf dem classischen Boden der schönen Künste geboren, ein besonderes Interesse zeigte, auch für die iberische Halbinsel eine neue Musik-Aera zu begründen. Doch konnte das Unternehmen bei der Indolenz der Spanier, auch wegen der Mängel seiner Organisation die erwarteten Früchte nicht bringen; die Regierung entzog ihm ihre Unterstützung, nachdem die Hoffnungen auf sofortige Erfolge sich nicht verwirklicht hatten, und das nun lediglich auf die Freigebigkeit der Königin-Mutter angewiesene junge Conservatorium sank bald zu einer Musikschule bescheidenster Gattung herab, so dass sein ursprünglicher Zweck durchaus verfehlt war. Aber selbst unter diesen ungünstigen Verhältnissen hätte es für die musikalische Bildung in Spanien noch wichtige Dienste leisten können, wenn seine Leitung Männern anvertraut gewesen wäre, die neben dem guten Willen auch noch die Fähigkeiten dazu besessen hätten. Beim Mangel einer richtigen Leitung konnte von vornherein die nöthige Einheit der Unterrichtsprincipien nicht festgehalten werden, und was bis jetzt vom Conservatorium geleistet wurde, beschränkt sich auf die isolirten Anstrengungen einiger weniger aufopferungsfähiger Männer, deren Thätigkeit unter günstigeren Umständen eine künstlerisch segensreiche sein könnte, gegenwärtig jedoch durch materielle Hindernisse gehemmt wird.***)

*) „Reise von Amsterdam über Madrid und Cadix nach Genua" 1797 und 1798. 2. Auflage. p. 403 ff.

**) „*Mémoires d'un apothicaire sur l'Espagne pendant les guerres* 1808—1814." Paris, 1828. Band II, p. 30 ff.

***) Eine der Ursachen, welche das Gedeihen der Anstalt in nachtheiliger Weise beeinflussen mussten, ist der falsch angebrachte Patriotismus, dem zu Liebe die Fremden in Spanien von allen öffentlichen Aemtern ferngehalten werden.

So erklärt es sich, dass die künstlerischen Erfolge dieser Schule bis jetzt äusserst geringe sind, und dass ihre Bedeutung für die Provinz und sogar für die Hauptstadt selbst beinahe gleich Null geblieben ist. Ihr einziger Nutzen besteht darin, die Theater mit Choristen und die Orchester mit mittelmässigen Geigern zu versehen; einer sorgfältigeren Pflege erfreut sich nur etwa die Clavierclasse, deren Leistungen den Vergleich mit dem Auslande allenfalls ertragen können. Dass diese mangelhaften Unterrichtsverhältnisse für die praktisch ausgeübte Musik von den nachtheiligsten Folgen sind, versteht sich von selbst. In den Orchesteraufführungen erweisen sich die Streichinstrumente als ganz ungenügend, denn da die Kunst der Bogenführung so gut wie unbekannt ist, so muss der Zuhörer auf Präcision und Delicatesse des Zusammenspieles bei den meisten Orchestern ganz und gar verzichten. Die Blasinstrumente stehen, mit Ausnahme der Hörner, auf einer höheren Stufe und sind in ihrer Leistungsfähigkeit den französischen und belgischen ebenbürtig. Besonders schlecht ist es mit den Compositionsstudien der musikbeflissenen Jugend Spaniens bestellt; die Vernachlässigung dieses Unterrichtszweiges hat ihre Ursache in dem Mangel an brauchbaren, den Fortschritten der neueren Zeit Rechnung tragenden Lehrbüchern: eine vor kurzem in Madrid erschienene spanische Ausgabe von Fétis' »*Traité d'harmonie*« wird hoffentlich ihren Zweck erfüllen, dem Studium der Harmonielehre einen neuen Aufschwung zu verleihen.

Von dem Zustande der Kunstmusik in den Provinzen zu reden, scheint mir deshalb überflüssig, weil dieselbe, wie der Fremde sich bald überzeugen muss, über die Mauern von Madrid und Barcelona hinaus eine unbekannte Sache ist. Einen ungefähren Begriff von der Art des Musiktreibens in den spanischen Provinzialstädten giebt die Thatsache, dass eine grösse Anzahl der dortigen Musiklehrer sich bei ihrem Gesangunterricht noch des ur-altmodischen Hexachord-Systems des Guido von Arezzo bedienen; und dies nicht allein beim Unterricht im Kirchengesange, sondern selbst bei den complicirtesten Aufgaben der modernen Musik. — Die Wirksamkeit der Operntheater in Spanien ist nicht derart, um das Interesse des Ausländers zu erregen, schon aus dem Grunde, weil die italienische Oper in ihnen ausschliesslich die Herrschaft hat. Auf diesem Gebiete giebt die Oper in Madrid allerdings einen Beweis von den Fortschritten des dortigen Publikums im musikalischen Verständniss, da ihre Leistungen denen aller Hauptstädte Europas gleich stehen; und nicht allein die Gesangs-Koryphäen, auch der Chor und das Orchester übertreffen weitaus alles, was die übrigen Theater der Halbinsel zu bieten vermögen; nur das Lyceumtheater in Barcelona braucht ausser dem obengenannten den Vergleich mit den italienischen Bühnen des Auslandes nicht zu scheuen, die übrigen, in Sevilla, Cadix, Malaga, Valencia, Saragossa und Granada sind kaum dritten Ranges und liefern einen traurigen Beleg für die Gesunkenheit des musikalischen Geschmackes in diesen Städten.

Als die italienische Oper zur Regierungszeit Ferdinand's VI. zuerst auf der Halbinsel Fuss fasste, unternahmen es einige Componisten, von dem Wunsche beseelt, die neue Kunstgattung dem nationalen Leben anzupassen, in Madrid eine spanische Oper ins Leben zu rufen. Der erste, welcher diesen Versuch wagte, war ein gewisser Ponciano; die Verhältnisse scheinen dem Unternehmen nicht günstig gewesen zu sein, denn die nationale Oper musste aus Mangel an Theilnahme seitens des Publikums nach kurzem Bestehen ihre Pforten wieder schliessen. Dieser Misserfolg wird von einigen der Opposition zugeschrieben, welche die tonangebenden Musiker aus geistlichem Stande gegen das Theater erregten, von anderen der einseitigen Schwärmerei für die italienische Oper, insbesondere für den Gesang Farinelli's, in den höheren Gesellschaftskreisen der Hauptstadt. In neuester Zeit haben einige jüngere, wenn nicht hervorragend begabte, so doch vom besten Willen beseelte Tonkünstler eine Wiedererweckung der, seit jenem misslungenen Anlauf in Vergessenheit gerathenen spanischen Oper versucht; diesmal aber richtete sich ihr Streben anstatt auf

die grosse Oper auf die Tonadilla, eine Art Vaudeville mit zwei bis drei Rollen, doch musikalisch etwas reicher ausgestattet als dieses. Der Plan, diese Gattung nach dem Muster der französischen Komischen Oper auszubilden, wurde mit Erfolg durchgeführt, und das für diese Aufführungen in Madrid errichtete Theater erfreut sich der dauernden Gunst des Publikums, trotz der Unbedeutendheit der Dichtungen, der sogenannten Zarzuelas*) und der sie begleitenden Musik, welche letztere zwar meist eine natürliche Erfindungsgabe verräth, dagegen jegliche Kunst des Tonsatzes vermissen lässt. Doch darf man hoffen, dass, nachdem der Geschmack des Publikums sich einmal der nationalen Kunst zugewendet hat, nun auch die spanischen Componisten vor der Mühe eines gründlichen Studiums nicht länger zurückschrecken und die nöthigen Anstrengungen machen werden, um ihrem Vaterlande den ihm gebührenden Rang in der Kunstwelt wieder zu erringen.

Als Gesammtergebniss seiner Beobachtungen spricht Gevaert die Ueberzeugung aus, dass Spanien, wiewohl in seiner musikalischen Ausbildung bedenklich zurückgeblieben, doch keineswegs die Nichtachtung verdient, welche das Ausland seinen künstlerischen Bestrebungen beweist; um so weniger, als die besseren der dortigen Musiker sich der Mängel des nationalen Kunstlebens wohl bewusst sind und zur Beseitigung derselben eine Thätigkeit entwickeln, welche die günstigsten Resultate erwarten lässt. Haben auf dem Gebiete des Virtuosenthums Künstler von der Bedeutung eines Monasterio (seit den sechziger Jahren Lehrer des Violinspieles am Conservatorium in Madrid) und des jüngst von ganz Europa gefeierten Pablo de Sarasate die musikalische Ehre Spaniens glänzend gerettet, so lässt sich dasselbe von denjenigen Männern sagen, welche als Lehrer, Componisten und Schriftsteller ihres Vaterlandes zum Gedeihen ihrer Kunst wirken. Unter ihnen verdienen besondere Erwähnung Balthasar Saldoni, von der Gründung des Conservatoriums zu Madrid (1830) an, als Gesanglehrer daselbst wirksam, zugleich verdienstvoller Operncomponist und Autor zweier musikwissenschaftlicher Werke von Bedeutung, der »*Resena historica de la Escolania o Collegio de musica de la virgen de Monserrat in Cataluna desde* 1456 *hasta nuestros dias*« (Historische Notiz über das Musikcollegium des Klosters Montserrat) und »*Effemerides de musicos espanoles*«, ersteres 1856, letzteres 1860 in Madrid erschienen; ferner Hilarion Eslava, seit 1844 an der Spitze der königlichen Kapelle in Madrid, der sich durch seine Opern und Kirchencompositionen nicht minder vortheilhaft bekannt gemacht hat, als durch seine im ganzen Königreich verbreitete Gesangschule. Die von ihm unter dem Titel »*Lira sacro-hispano*« herausgegebene Sammlung von Werken älterer spanischer Kirchencomponisten mit biographischen Notizen, von der bis 1869 sieben Foliobände erschienen waren, ist ein bedeutungsvoller Schritt zur Ausfüllung der von Gevaert signalisirten Lücke im Studienmaterial der spanischen Musik. Mit nicht geringerem Eifer hat sich der, als wissenschaftlicher wie als praktischer Musiker gleich tüchtige Soriano-Fuertes in Barcelona der Pflege der spanischen Tonkunst angenommen. Auch er hat sich als Tonsetzer durch treffliche Compositionen jeder Gattung bewährt; daneben war er der erste, welcher (1841) in Spanien eine Musikzeitung herausgab, die »*Iberia musical Barcelonesa*«. Noch schwerer wiegen die Verdienste, die er sich als Verfasser der musikgeschichtlichen Werke »*Musica Araba-Española*« und »*Historia de la Musica española desde la venda de los Fenicios hasta de anno de* 1850« um die Förderung seiner Kunst erworben hat. Das letztere Werk, erschienen zu Madrid und Barcelona 1855—1859 in vier Bänden, ist zwar nicht frei von Mängeln, gewagten Hypothesen, Abschweifungen vom Wesentlichen, zeugt jedoch im Ganzen von

*) Die früher unter diesem Namen bekannten Bühnenstücke sind von den heutigen völlig verschieden. Der Name wird von Einigen auf das, Zarzuela benannte königliche Lustschloss zurückgeführt, von andern für ein Diminutiv von *zarza*, Dorngesträuch, gehalten, als Bezeichnung für die Bühnenstücke mit verwickelten Intriguen, die zu jener Zeit in den dramatischen Arbeiten der Spanier niemals fehlen durften.

dem gründlichen Studium und dem reichen Wissen seines Verfassers, und wird allen denen gute Dienste leisten, welche über die spanische Musik Ausführlicheres zu erfahren wünschen, als ihnen in dem beschränkenden Rahmen der vorliegenden Abhandlung geboten werden konnte.

Spanische Reiter, s. Reiter, spanische.

Spangenberg, Cyriacas, berühmter Theologe und Geschichtsschreiber, geboren zu Nordhausen am 17. Juni 1528, Sohn des Magisters und musikalischen Schriftstellers Joh. Spangenberg; war Prediger zu Schlitzsee bei Buchau und starb zu Strassburg am 10. Februar 1604. Dort ist von ihm noch folgendes interessante Manuscript aufbewahrt: »Von der edlen und hochberühmten Kunst der Musika, und deren Ankunft, Lob, Nutz und Wirkung, wie auch von Aufkommen der Meister-Sänger, zu Ehren der löblich und ehrsamen Gesellschaft der Meister-Singer zur freyen Reichsstadt Strassburg, gestellet durch Cyriacum Spangenberg im Jahre Christi M. D. XCVIII. Dr. Keller, Professor in Tübingen, veröffentlichte dies Manuscript (Bibliothek des literarischen Vereins in Stuttgart, No. LXII, Stuttgart, Cotta) unter dem Titel: »Cyriacus Spangenberg: Von der Musica und den Meistersängern«, 8°, 172 S.).

Spangenberg, Johann, Magister und Schulinspektor zu Eisleben, geboren 1484 zu Hardeisen bei Göttingen, war Prediger in Stollberg und dann in Nordhausen, wo er am 13. Juni 1550 starb. Die erste Schrift, welche er herausgab, war eine Anleitung zur Erlernung der Anfangsgründe in der Musik für die Schule seines Orts. »*Questiones musicae in usum scholae Northusianae collectae*« (Nürnberg, 1536, in 12°). Sie erlebte viele Auflagen, die erste bei Rhau in Wittenberg ohne Datum, die folgenden in Leipzig bei Hentsch 1533, 1542, 1544, 1547, 1561, in 8°, Cöln 1579 und, 1592 in 12°. Ferner gab er heraus: »Kirchengesänge auf alle Sonntage und führnehmsten Feste, nebst Evangelien, Episteln und Collecten etc. mit musikalischen Noten, lateinisch und deutsch« (Wittenberg, 1545). »Gedanken von allerhand geistlichen Kirchengesängen« (Wittenberg, 1545, in 8°). »Zwölf christliche Lobgesänge und Leisen, so man das Jar über inn der Gemeine Gottes singt, auffs kürtzeste ausgelegt«. Das letztere erschien mit lateinischem Text in Frankfurt 1550, klein 8°.

Spanheim, Ezechiel, Freiherr **von,** berühmter Philologe, geboren zu Genf am 7. Decbr. 1629, starb als Gesandter des Königs von Preussen zu London am 25. Novembbr 1710. Er gab: »*Observationes in Callimachium*« (Utrecht, 1697) heraus, worin manches über Musik und musikalische Instrumente der Alten vorkommt.

Spamer, Josef, Flötenvirtuos und Componist, geboren 1802 in Prag, war Sohn des Prager Gastgebers Franz Spamer. Er zeigte frühzeitig Vorliebe zur Musik und trat 1816 ins Prager Musikconservatorium, wo er sich unter der Leitung des Professors M. Janouš zum Flötenvirtuos ausbildete. Im Jahre 1822 absolvirte er das Conservatorium und trat als Flötist in das Prager Theaterorchester. S. liess sich öfters in Concerten hören und erntete grossen Beifall, namentlich im Concerte Stockhausen's (1856), wo er mit W. Blodek (s. d.) ein concertantes Rondeau von Kuhlau vortrug. S. starb am 8. September 1859 und hinterliess manche gediegene Flötenpiecen, von denen »*Rondo alla polacca*« (1832) und »*Amusement pour la flûte*« (1836) im Drucke erschien.

Sparaccioni, Giov., geboren zu Monte Cosaco, war Ende des 16. Jahrhunderts Organist in Verona. Von seinen Compositionen sind noch bekannt: »*Salmi per i Vespri a quattro voci*« (in Venetia, app. Aless. Vincenti, 1625). »*Breve corsi di Concerti o Motetti a una due tre et quattro voci*«, op. 3 (ibid. 1630, in 4°).

Sparono, Francesco, Sicilianischer Componist, lebte zu Neapel gegen 1780 und liess daselbst am Theater Fondo 1) »*L'Ammalata per apprensione*«, Farce in einem Akt; 2) »*La Notte di carnavale*«, Opera bouffa in einem Akt; 3) »*Lo Stipo maggico*«, komische Oper in zwei Akten, aufführen.

Sparre, Nicolaus, genannt Hiersingius nach dem Namen seines Geburts-

dorfes Hiersing in Dänemark, gab heraus: »*De Musica ac Cithara Davidica ejusque effectu*« (Hafniae, 1733, 4°, 10 S.).

Sparry, Franz, Domherr in Grätz in Steiermark, geboren am 28. April 1715, trat 1736 in das Kloster Kremsmünster ein, wo er nach einem Noviziat von sieben Jahren Priester wurde. Von seiner Chorknabenzeit an dem Studium der Musik stets ergeben, benutzte er eine ihm vergönnte Reise nach Italien, seine Kenntnisse, besonders im Contrapunkt, für den er eine Vorliebe hatte, zu bereichern. Er schrieb viel Kirchenstücke, ein *Panga-Lingua*, Gesänge, auch einige weltliche Arien. Er starb in seinem Kloster am 5. April 1767.

Spart; *Spartito*, die Partitur; *spartire* = in Partitur setzen; ursprünglich die Zusammenstellung der Stimmen eines mehr- oder vielstimmigen Vocalsatzes zur Ausführung für den begleitenden Orgel- oder Clavierspieler; man nannte dies: in »Tabulatur setzen oder stellen«. Heute heisst eine solche Partitur — Clavierauszug.

Spassa pensiere, Name für die Maultrommel oder das Brummeisen in Italien (franz.: *Guimbarde*).

Spataro, Giovanni, auch Spadaro, mit seinem lateinischen Namen Spatarius, gleich ausgezeichnet als Theoretiker wie als praktischer Musiker, wurde gegen 1460 zu Bologna geboren. Er war Schüler des Spaniers Ramis de Pareja, der in Bologna eine Musikschule leitete, und nahm nicht allein die musikalischen Grundsätze seines Lehrers an, sondern vertheidigte dieselben auch mit allem Feuer gegen Burci und gegen Gafori. Die bezüglichen Streitschriften sind ausser seiner Theorie »*Tractato di musica nel quale si tracta de la perfectione de la sesquialtera producta in la musica mensurata, etc.*« (Vinegia, 1531, in Fol.) alles, was von des gelehrten Contrapunktisten Arbeiten erhalten ist. Die eine der Schriften, die gegen Burci, heisst: »*Ad reverendissimum in Christo Patrem, et D. D. D. Antonium Galeaz de Bentivolis, sedis Apostolicae Protonotarium, Joannes Spatari in Musica humillimi professoris ejusdem praeceptoris honesta defensio in Nicolai Burtii Parmensis opusculum*«. Die andere, gegen Gafori gerichtete: »*Errori di Franchino Gafurio da Lodi in sua defensione, et del suo preceptore Mro. Bartolomeo Ramis Hispano subtilmente demonstrati*« (Bononiae, 1521, 4°). Sp. war Kapellmeister an St. Petrone in Bologna und starb daselbst 1541.

Spatium = der Zwischenraum zwischen den fünf Linien des Notensystems.

Spaventa, Scipio, Abt von Velletri, geboren in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts zu Sermoneta im Kirchenstaate, veröffentlichte: »*I Sogni pastorali a quattro voci*« (in Venetia, appresso Giacomo Vincenti, 1608, in 4°).

Spaziano, Francesco, ist der Herausgeber der ältesten sogenannten »*Canti carnascialeschi*«, einer Sammlung von Liedern, Scherzgesängen, Madrigalen und Balladen über allerhand damals beliebte Gegenstände, welche im Anfang des sechzehnten Jahrhunderts während des Carnevals in den Strassen von Florenz gesungen wurden.

Spazie, franz.: *intervalle*, engl.: *space*.

Spazier, Johann Gottlieb Carl, Dr. phil., fürstlich Neuwied'scher Hofrath, Mitglied der Churmainzer Akademie der Wissenschaften u. s. w., ist am 20. April 1760 zu Berlin geboren, war daselbst als Diskantist und Kirchensänger beliebt und einige Zeit am Hofe des Prinzen Heinrich in Rheinsberg als Sänger bei dessen Oper thätig. Er war erst an der Universität Giessen, später in Neuwied Professor und Hofrath. In Berlin, wo er nachdem mehrere Jahre lebte, gründete er 1793 eine musikalische Zeitung; 1800 ging er nach Leipzig, wo er 1805 am 19. Januar starb. Seine Stellung zur Musik bezeichnete er in seiner Selbstbiographie, die er für das Gerber'sche »Tonkünstler-Lexikon« verfasste, indem er sagt: »Der Schreiber dieser Nachrichten bereut seine früheren musikalischen Sünden; bedauert, dass kein regelmässiger Unterricht in der Musik in seinen jüngeren Jahren ihm zu Theil ward, der seinem Talente hätte aufhelfen und ihm mehr Bestimmtheit geben können, gesteht, dass die Musik, die ihn mehr suchte, als er sie pflegte, ihm seine Bahn durch's

Leben bereitet hat und wünscht als eifriger Dilettant derselben wenigstens noch durch Raisonnement über Zweck und Wesen der Kunst und durch Kritik dem musikalischen Publikum nützlich werden zu können«. Spazier's Compositionsthätigkeit erstreckt sich fast ausschliesslich auf Lieder, deren er eine grosse Anzahl componirte, und von denen einige, wie: »Stimmt an mit hellem hohen Klang« von Claudius, »Rosen pflücken wenn sie blühn« von Gleim, »Freunde lasst uns lustig sein«, ihrer Zeit sehr verbreitet waren. Die meisten seiner Lieder sind in »Melodien zu Hartung's Liedersammlung zum Gebrauch für Schulen und zur einsamen und gesellschaftlichen Unterhaltung am Clavier«, 1793, enthalten; ferner in den Sammlungen »Lieder und Gesänge«, »Einfache Clavierlieder«, »Lieder und Gesänge für Freunde einfacher Natur«. Schriften von S. sind ausser in der von ihm redigirten Zeitung enthalten: 1) in der »Leipziger musikalischen Zeitung« im 1. und 3. Jahrgang; 2) A. L. F. Meister's »Abhandlung über die Wasserorgeln der Alten«, aus dem lateinischen übersetzt (Berlin, Felisch); »Etwas über Gluck'sche Musik und die Oper Iphigenia auf Tauris, auf dem Berlinischen Nationaltheater« (Berlin, Hummel, 1795, in 8°); »Gretry's Versuch über die Musik, im Auszuge mit historisch-kritischen Zusätzen herausgegeben« (Leipzig, Breitkopf, 1800). Als Schriftsteller nennt sich S. auch Karl Pilger.

Spech, Johann, Pianist und Componist, geboren zu Pressburg am 6. Juli 1768, studirte in Ofen und in Wien Clavier und Composition, lebte dann eine Zeit lang in Pest und Paris und liess sich darauf in Wien nieder. Compositionen erschienen von ihm: »Quartett für zwei Violinen, Alt und Violoncell«, op. 2 (Wien, Haslinger und Molle). »Sonaten für Piano, Violon und Violoncell« (Wien, Artaria). »Drei Fugen für drei Violinen, Alt und Violoncell«, op. 3 (ibid.). »Sonaten für Clavier und Violoncell«, op. 10 und 12 (Wien, Haslinger). »Sonaten für Clavier allein«, op. 4 (Wien, Artaria). »Fugen für vier Hände«. »Mehrstimmige Gesänge mit Clavierbegleitung« (Wien, Haslinger). »Männergesangscompositionen« (Wien, Czerny) u. s. w.

Specht, Balthasar, Schriftsteller, lebt in München. Es erschien von ihm: »Die Kunst in Italien« (München, 1819—1823, drei Bände in 8°). »Die Musik in Italien« ist im dritten Bande S. 319—451 enthalten.

Species octavae, *Species diapason*, Octavgattung (s. d.).

Speckhuns, Christian, deutscher Musiker des 17. Jahrhunderts, von welchem zwei Arbeiten bekannt sind: »*Instructio generalis* oder gründlicher Unterricht von dem Generalbass, in zwei Theilen verfasset« (Frankfurt, 1682). »Harmonischer Seelenfreude, erster Theil, bestehend in 12 geistlichen Concerten mit 1, 2, 3, 4, 5 vocal Stimmen, neben etlichen Instrumenten (ebenda 1682).

Speculum, Spiegelregister, ist ein Nebenregister, durch welches der über der Orgel angebrachte Spiegel nach Beendigung des Gottesdienstes bedeckt wird. Die Orgeln in den Kirchen zu St. Vincenz und St. Elisabeth in Breslau weisen solche Spielerei auf.

Spee, Friedrich von Langenfeld, geboren 1592 zu Kaiserswörth, trat 1610 in den Jesuitenorden, lebte von 1624 bis 1627 in Paderborn, dann in Köln, Hildesheim und zuletzt in Trier, wo er am 7. August 1635 in Folge einer Krankheit starb, die er sich bei der Pflege verwundeter Soldaten im Lazareth zugezogen. Seine tief seelenvoll innigen geistlichen Lieder erschienen erst nach seinem Tode, unter dem Titel: »Trvtz Nachtigal, oder Geistlichs-Poetisch Lvst-Wäldlein, dessgleichen noch nie zuvor in Teutscher Sprach gesehen«.

Speelmann, Henry, Ritter, geboren 1561 zu Cenglam in der Grafschaft Norfolk, studirte zu Cambridge, war eine Zeit lang von König Jakob I. in Staatsangelegenheiten beschäftigt und lebte später ganz den Wissenschaften. Er starb am 24. Octbr. 1641. Die Erklärung vieler Kunstwörter, auch Nachrichten über die Musik sind in einem seiner Werke enthalten, in »*Glossarium archeologicum: continens Latino — Barbara peregrina, obsoleta et novatae significationis vocabula, quae post labefactas a Gothis Vandalisque res Europaeas, in*

Ecclesiasticis profanisque Scriptoribus, variarum item gentium legibus antiquis municipalibus, Chartis et formulis occurrunt, scholiis et Commentariis illustrata: in quibus prisci ritus quamplurimi, Magistratus, Dignitates, Munera, Officia, Mores, Leges ipsae et Consuetudines enarrantur« (Londini, 1687, Thl. 1). Aus diesem Werk wurde 1666 zu Helmstädt »*Chronicon Francofurt*« eines Dominikanermönchs Namens Petrus Herp einzeln abgedruckt, worin auch von den Veränderungen in der Musik durch die Figuralmusik Anfang des 14. Jahrhunderts die Rede ist.

Speer, Daniel, gelehrter Musiker, geboren zu Berlin gegen die Mitte des 17. Jahrhunderts, war anfangs Stadtpfeifer, 1680 Cantor und Collaborator an der lateinischen Schule zu Göppingen, 1692 zu Waiblingen. Sein Todesjahr ist nicht bekannt. Er gab heraus: »Grundrichtiger, kurz, leicht und nöthiger, jetzt wohl vermehrter Unterricht der musikalischen Kunst, oder vierfaches musikalisches Kleeblatt, worinnen zu ersehen, wie man kürzlich und in kurzer Zeit 1) Choral- und Figural-Singen, 2) das Clavier und Generalbass traktiren, 3) allerhand Instrumente greifen und blasen lernen, 4) vocaliter und instrumentaliter componiren lernen kann« (Ulm, 1697, längl. 4°, 290 S., zweite Aufl.; die erste Auflage erschien ebend. 1687 auf 144 S.). Ausser diesem für die Instrumentalgeschichte interessanten Buche hat S. mehrere Liedersammlungen herausgegeben: 1) »Choralgesangbuch auf das Clavier oder Orgel, worinnen alle brauchbaren Kirchen- und Hausgesänge« u. s. w. 2) »*Jubilum coelestes*«, »Himmlischer Jubel-Schall« u. s. w. (Stuttgart, 1692). 3) »*Recens fabricatus Labor*« oder die lustige Tafelmusik (Frankfurt, 1686). 4) »*Echo coelestis*«, Kirchengesänge. 5) »Musikalisches dreifaches Kleeblatt zu Freude, Zeit- und Leidbegebnissen« u. a.

Speidel, Wilhelm, ist am 3. Septbr. 1826 in Ulm geboren. Den ersten Unterricht im Gesang und Clavier erhielt er von seinem Vater, einem ausgezeichneten Sänger, und trat im neunten Jahre zum ersten Mal öffentlich als Pianist auf. Im Jahre 1842 ging er nach München, wo er in dem Hause des Kunsthistorikers Hofrath Dr. Ernst Förster, welcher ihm vom König von Würtemberg eine Unterstützung auswirkte, freundliche Aufnahme fand. Dessen Frau, die ältere geistvolle Tochter Jean Paul's, erkor ihn zu ihrem Liebling. Hier erhielt er Unterricht in der Composition von Ignaz Lachner (auch die Rathschläge von Franz Lachner und Stuntz förderten in sehr) und im Clavierspiel waren Wanner, sowie später Wilhelm Kuhe, der sich damals einige Zeit in München aufhielt, seine Lehrer. Nachdem er auf zwei Jahre eine Clavierlehrerstelle in Thann im Elsass verwaltet hatte, ging er wieder nach München zurück und lebte dort als Clavierspieler und -Lehrer in den höchsten, sowie in den ersten Künstler- und Gelehrtenkreisen beliebt und gefeiert. In den Häusern von Kaulbach, Schnorr, Rottmann, Stieler, Thiersch, Liebig war er wie zu Hause. Im Jahre 1852 ging er zum erstenmale nach Leipzig und trat dort mit grossem Erfolge im Gewandhause auf, spielte auch in späteren Jahren noch mehrere Male dort (1857 das *Es-dur*-Concert von Beethoven). Schumann, der einen bedeutenden Einfluss auf seine Richtung in der Composition ausübte, lernte er im Jahre 1853 persönlich dort kennen. Ausserdem trat er noch in vielen andern grossen und kleinen Städten mit Erfolg auf und errang das Renommée eines hervorragenden Beethovenspielers. Im Jahre 1854 folgte er einem Rufe als Musikdirektor in seine Vaterstadt, welcher Stelle er bis zur Gründung des Stuttgarter Conservatoriums (April 1857) vorstand. Er war dann als einer der Gründer dieses Instituts an demselben bis 1874 thätig, trat aber, nachdem er vom König von Würtemberg die grosse goldene Medaille für Kunst und Wissenschaft erhalten hatte und zum Professor ernannt worden war, von demselben zurück und gründete eine eigene Anstalt, die »Künstler- und Dilettantenschule für Clavier«, die seit ihrem Bestehen schon weit über 100 Schüler zählt. Ausserdem ist er seit 20 Jahren Dirigent des Stuttgarter Liederkranzes (Männer- und Frauenchor) und neuerdings Leiter der populären Concerte, die in dem prächtigen, 3000 Menschen fassenden Festsaale der Lieder-

halle abgehalten werden. Unter den mancherlei Ehrenbezeugungen, die ihm in seinem Berufe zu Theil wurden, steht obenan das ihm vom deutschen Kaiser verliehene Ritterkreuz III. Klasse des Kronenordens; der Herzog von Altenburg verlieh ihm das Ehrenkreuz des sächsisch-ernestinischen Hausordens. Speidel ist ferner Ehrenmitglied des schwäbischen und pfälzischen Sängerbundes, sowie des Baltimorer und Stuttgarter Liederkranzes und des Männergesangvereins in Prag. Es sind von ihm bis jetzt an 60 Werke erschienen, als: Orchestersachen (Ouverture und Intermezzo zu König Helge), Trios, worunter das beim Altenburger Musikfeste und in Wien mit bedeutendem Erfolge aufgenommene in *F-moll*, op. 36; die beliebte Cellosonate in *D-moll*, op. 10; Claviersonaten, viele Clavierstücke (wovon die Bilder aus dem Hochland, die kleinen Scenen, Saltarello, op. 20, *morceaux de genre* grosse Verbreitung gefunden), Männerchorwerke mit Orchester (Geisterchor aus Goethe's Faust, Hymne »O Geist der Töne«, ohne Begleitung und zum Theil im Volkston; »Der fahrende Student«, »Mag auch heiss das Scheiden kommen«, »Waldnacht«, »Volker's Schwanenlied«, »Alpennacht«, »Waldmorgen« u. s. w., die überall gerne gesungen werden), vier Hefte gemischter Chöre (darunter: »Das verlassene Mägdlein«, »Wenn der Frühling auf die Berge steigt«) und viele Lieder, unter diesen der Cyclus: »Schwalbenlieder«. An Bearbeitungen sind von ihm erschienen: die schönsten 20 Sonaten von Haydn, Mozart's Violinsonaten (mit Singer), Schubert's *H-moll*-Rondo (mit Singer); von Neujahr 1878 an erscheinen: Mendelssohn's ausgewählte Clavierwerke; Mendelssohn's Cellosonaten (mit Cossmann) und dessen Trios (mit Singer und Cossmann). Sein Bruder

Speidel, Ludwig, ist am 11. April 1830 ebenfalls in Ulm geboren, wo er sich erst unter des Vaters und dann unter Leitung seines Bruders zum Musiker ausbildete. Er ergriff aber sehr jung, mit 15 Jahren schon die Feder und nachdem er in Ulm die Gymnasialstudien und später in München die philosophischen Studien beendet hatte, und dabei Clavierunterricht zu seinem Lebensunterhalt, aber sehr ungern, gab, veranlasste ihn Hofrath Förster für die »Augsburger Allgemeine Zeitung« zu schreiben. Seine erste grössere That als Kritiker waren die vortrefflichen Artikel über die Münchener Odeonconcerte, welche erst Riehl zugeschrieben wurden. Cotta schickte ihn als Correspondenten für die »Allgemeine Zeitung« (1853) nach Wien, wo er sich aber sehr bald durch die »Presse« fesseln liess. Als die »Neue freie Presse« ins Leben trat, ging er zu dieser über und nach dem Tode Moritz Hartmann's erhielt er die bedeutende Stellung desselben als Redakteur des Feuilleton, welche er noch inne hat. Er ist unbestritten, wie sich Nordmann in einem Toaste bei Gelegenheit einer Schriftstellerversammlung über ihn aussprach, die erste Feder Wiens. Dabei ist er einer der wenigen unbestechlichen Kritiker der Kaiserstadt.

Speier, Wilh., angesehener Musikdilettant in Frankfurt a. M., von dem mehrere Lieder, wie »Die drei Liebchen«, eine lange Zeit Mode waren. Er ist 1790 zu Frankfurt geboren und bildete sich unter den besten Meistern wie Baillot und Spohr zu einem trefflichen Geiger. Ausser zahlreichen Liedern veröffentlichte er auch drei Quartette und ein Quintett für Streichinstrumente, Duette für zwei Violinen und für Violine und Flöte, Männerquartette u. dergl.

Speilier, Peter, ein Contrapunktist des 16. Jahrhunderts, berühmt durch Motetten und Kirchenstücke. Von seinen Werken ist einiges verzeichnet in P. Joanelli »*Novo Thesauro musico*«, Lib. I (Venetia, 1568).

Spencer, John, Dechant der Kirche zu Ely und zuletzt Probst zu Cambridge, war zu Bocton in der Grafschaft Kent 1630 geboren und starb in Cambridge am 27. Mai 1695. Er schrieb ein Werk, welches 1685 im Druck erschien unter dem Titel: »*De Legibus Hebraeorum ritualibus et earum rationibus libri tres*«. Später erschien das Werk La Haye, 1686, zwei Bände, und Leipzig, 1705, zwei Bände. Das dritte Kapitel des vierten Buches handelt von der, beim hebräischen Gottesdienst gebräuchlichen Musik. Dies Kapitel ist in »*Trésor des antiquités sacrées*«, Thl. 32, S. 556—570, von Ugolino abgedruckt.

Spencer, Karl, Professor des Clavierspiels und Gesanges in London, daselbst 1797 geboren; gab heraus: »*Elements of pratical Music*« (London, 1829, in 8°).

Spengler, Lazarus, geboren am 13. März 1479 zu Nürnberg, starb daselbst am 7. Septbr. 1534. Er ist einer der ersten Förderer des protestantischen Kirchengesanges. Die Lieder: »Durch Adams Fall« und »Vergebens ist all Müh' und Kampf« sind von ihm gedichtet und zum ersten soll er auch eine Melodie erfunden haben.

Speranza, Antonio, dramatischer Componist, geboren zu Piemont gegen 1816, erhielt seine musikalische Ausbildung in Neapel. Von 1836—1846 gingen sechs Opern von ihm in Scene, von denen jedoch nur eine »*I due Figaro*« in Genua, wo sie zuerst erschien, so viel Erfolg hatte, dass sie auf fast allen Theatern Italiens und in Spanien und in Russland gegeben wurde.

Speranza, Alessandro, Abbé, neapolitanischer Geistlicher, geboren zu Palma in der Diöcese Nola 1728. Er studirte auf dem Conservatorium San Onofrio unter Durante und erwarb sich den Ruf eines trefflichen Gesang- und Compositionslehrers. Zu seinen Schülern gehörten Zingarelli und Selvaggi. Er starb zu Neapel am 17. Novbr. 1797. In der Bibliothek des Conservatoriums sind aufbewahrt: »Christus et Miserere«, »Passion nach Mattheus«, »Passion nach Johannes«, alle vierstimmig mit *Bass continuo*; Solfeggien für Sopran und Bass.

Speratus, Paul, eigentlich Spretten, stammt aus einer alten Adelsfamilie derer von Spretten, ist am 13. Decbr. 1484 geboren und gehört mit zu den ersten geistlichen Liederdichtern der protestantischen Kirche, die zugleich auch ihre Lieder mit Melodien versahen. Als ein Anhänger Luthers erlitt er auch Verfolgungen, erhielt aber durch Luthers Verwendung vom Markgrafen Albert eine Stelle als Hofprediger in Königsberg. Sp. starb zu Liebmühl am 17. Decbr. 1554 als Bischof von Pomesanien. Die Melodie seines schönen Liedes: »Es ist das Heil uns kommen her« ist wahrscheinlich einem Volksliede entlehnt. Ferner schreibt man ihm die Lieder »Ich ruf zu dir Herr Jesu Christ« und »Vater unser im Himmelreich« mit ihren Singweisen zu.

Sperduti, Angelina, mit dem Beinamen Celestina, geboren 1728 zu Arpina im Königreich Neapel; mit einer wunderbaren Stimme begabt, wurde sie Schülerin von Gizzi, kam 19 Jahre alt nach England, wo sie bewundert wurde. Lord Oxford heiratete sie; sie starb 32 Jahre alt auf einer Reise in Calais.

Sperger, Johann, ausgezeichneter Virtuose auf dem Contrabass, gehörte von 1789 zur Kapelle des Herzogs von Mecklenburg in Ludwigslust. Quartette, Trios und Duos von ihm sind 1792 in Berlin bei Hummel und in Wien erschienen. S. starb am 14. Mai 1812.

Sperling, Johann Peter Gabriel, Musikdirektor und Magistratssekretär zu Bautzen im Anfange des 18. Jahrhunderts, gab heraus: 1) »*Concentus vespertinus seu Psalmi minores per annum* 4 *voc.*, 2 *violinis*, 3 *violis seu tromb. et basso generali*« (Budissin, 1700, in Fol.) 2) »*Principia musicae*«, das ist: »Gründliche Anweisung zur Musik, wie ein Musikscholar vom Anfang instruiret« u. s. w. (ibid. 1705). 3) »*Porta musica*«, das ist: »Eingang zur Musik, oder nothwendigste Gründe, welche einem musikliebenden Discipel vor aller andern zur Musik erforderten Lehre beigebracht und an die Hand gegeben werden müssen durch Frag und Antwort« (Görlitz und Leipzig, 1708, in 8°, zwei Blätter).

Sperling, Otto, Antiquar und Numismatiker, geboren zu Bergen in Norwegen 1634, studirte zu Kiel und Helmstädt. Eine Zeit lang war er Advokat in Hamburg, später Professor der Beredsamkeit und Geschichte in Kopenhagen, wo er am 18. März 1715 starb. In einer Abhandlung des unterrichteten Mannes: »*De numo Furiae Sabinae Tranquillinae Aug. Imp. Gordiani III uxoris*« (Amsterdam, 1688, in 8°) sind Nachrichten über die Lyra der Alten und über die Wettkämpfe der Kithara- und Flötenspieler enthalten.

Sperrventil ist ein Registerzug, welcher mit einem Ventile in dem Hauptkanal in Verbindung steht. Vermöge dieses Zuges ist es leicht, den Wind zu einem Werke (gewöhnlich hat jedes Manual und Pedal ein Sperrventil) sofort abzusperren. In neuer Zeit werden diese Sperrventile minder häufig gebaut.

Haben sie auch keinen grossen Nutzen, so ist es doch sehr angenehm, dass der Spieler, wenn z. B. während des Gottesdienstes an einem Manuale etwas vorkommen sollte, wodurch das fortgesetzte Heulen eines Tones entstehen würde, sofort vermöge des Sperrventiles den Wind zu diesem Manuale absperren kann, so dass in demselben Augenblick die Störung beseitigt ist. Da aber solche Störungen selbst bei den besten Werken eintreten, so erscheinen die Sperrventile durchaus zweckmässig, und sind um so mehr zu empfehlen, als ihre Einrichtung weder mit bedeutenden Kosten, noch mit besonderen Schwierigkeiten verknüpft ist. Da sie gewöhnlich vermittelst eines Stössels geschlossen werden, nennt man sie auch Stossventile.

Spethen, Johann, Organist am Dom zu Augsburg, Ende des 17. Jahrhunderts zu Springshardt in der Oberpfalz geboren, gab eine Sammlung von Orgelstücken von verschiedenen Componisten heraus unter dem Titel: »Organisch-Instrumentalischer Kunst-, Zier- und Lust-Garten, in 10 Toccaten, 8 Magnificat sammt dazu gehörigen Präambulis, Versen und Clausuln, nebst drei variirten Arien für die Orgel« (Augsburg, 1693, in Fol.).

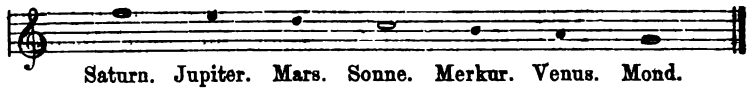
Speuy, Heinrich, Organist zu Dortrecht, geboren in Holland in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, gab heraus: »Psalmen Davids in Tabulatur gesetzt für die Orgel und das Spinett, für zwei Stimmen, componirt von H. Speuy« (Dortrecht, 1610, in Fol.).

Speyer, s. Speier.

Sphären-Musik. Alles Bewegte muss bei seinem Umschwunge ertönen, also müssen auch die Himmelskörper (die Sphären) je nach ihrer Grösse, ihren Abständen von einander und nach der Geschwindigkeit ihrer Bewegung verschiedene Töne erzeugen, in gewissen Intervallen intoniren und somit nach ewigen Naturgesetzen himmlische Harmonie: Sphärenmusik hervorbringen.

Die Sphären tönen zu des Schöpfers Preis.
Musik begann, sobald die Welt entstand;
Vom Wort: „Es werde!“ ward die Welt und sie
Und Ton und Anmuth, Sang und Symphonie!

Dieser grossartige, kühne und phantasievolle Gedanke einer Sphärenmusik hat seit drittehalb Jahrtausend schon manchen denkenden Kopf von Pythagoras bis auf Newton herab ernstlich beschäftigt, hat Philosophen, Theosophen und Dichter hochbegeistert, aber auch zur Schwärmerei und Phantastik verlockt, dennoch liegt ihm bei aller mystischen Sonderbarkeit der Anschauung etwas sehr richtig Empfundenes zu Grunde. Pythagoras, dem die erste Idee von der Harmonie der Sphären gehört, sah die Welt als eine grosse Lyra an, deren 7 enharmonisch gestimmte Saiten die 7 Planetensphären (jetzt freilich hundert und etliche mehr) bildeten und über denen als achte, gewissermassen als grosse Octav, der Fixsternhimmel stände und sich mit harmonischem Schwunge drehe. Seine Schüler, besonders Aristoteles, suchten durch Zahlen die Tonverhältnisse der tönenden Weltkörper näher zu bestimmen und trugen kein Bedenken, durch willkürliche Annahmen fehlende Himmelskörper zu ergänzen. Die am Himmel sich bewegenden Sphären waren nach ihrer Meinung zehn; waren ihnen davon nur 9 bekannt, nämlich die Fixsternsphäre, die 5 Planeten (Merkur, Venus, Mars, Jupiter, Saturn), die Sonne, der Mond, die Erde — so nahmen sie noch als zehnte Sphäre eine Gegenerde an. Diese zehn Welten bewegen sich tönend nach ihrer Ansicht im Kreise nicht um die Sonne, die sie als vierte Sphäre erkannten, sondern um das Feuer, das ein Centralwesen, ein Vollkommnes, die Mitte der Welt, die Burg des Zeus, der Altar des Weltalls ist, zuerst entstanden, die ganze Welt durchdringend und als äusserste Grenze sie wieder umfassend. — Die musikalischen Intervalle der pythagoräischen Himmelslyra, die seit dem Weltanfange tönt und von kenntnissreichen Männern auf Instrumenten nachgebildet wurden, waren nach Drieberg's Untersuchung (s. dessen Wörterb. der gr. Tonkunst):



Saturn. Jupiter. Mars. Sonne. Merkur. Venus. Mond.

Plato hielt für unzweifelhaft, dass die Sterne und die Bewegungen des Firmaments ohne Harmonie weder geschaffen sein noch bestehen könnten. Philo meint: der Himmel strahlt aus den ununterbrochenen Klängen seiner Umschwünge wundersüsse Harmonie aus. Könnte diese in unser Ohr dringen, unerfüllte Sehnsucht, wahnsinniges Verlangen würde sie erwecken, von ihr hochaufgeregt würden wir der Nahrung und des Labetranks vergessen; als Moses in Verzückung ihr lauschte, hat er 40 Tage und 40 Nächte nicht Brod noch Wasser gekostet. — Im Mittelalter ist von dieser Sphärenmusik Mancherlei Schwerfassliches geredet worden, man vergl. solche Weisheit in Kircher's »Musurgia«, Kap. 10. Aber selbst der Philosoph Hegel verwirft nicht die Idee eines Ertönens durch Weltenbewegung und rathet den Forschern, das Weiterspüren nicht aufzugeben, so lange man das Wesen der Töne und der Tonkunst von der physikalisch-mathematischen Seite begründen wolle. Und wenn der neue Kunstphilosoph Fischer in der Musik eine »Ahnung weltbauender Gesetze« findet, so ists im Grunde dieselbe pythagoräische Ansicht, nur mit andern Worten ausgedrückt.

Ja, warum sollte man jetzt nicht noch versucht werden, die ganze Welt (den Kosmos) für ein grosses Orchester zu halten, dessen uns zu vertraut gewordene Musik für unser Ohr aufgehört hat und deshalb Schweigen genannt wird, dessen gewiss sonderbare Intonationen und grandiosen Modulationen (wer wünschte dieselben nicht einmal notirt zu sehen!) unsern beschränkten Hörorganen unzugänglich sind? Denn was du Erdenbürger nicht gerade hörst und siehest, ist es deshalb auch nicht vorhanden? Wenn unsre Gehörorgane diese Sphärenklänge nicht vernehmen, so beweiset dies noch nichts gegen ihr wirkliches Vorhandensein. Vermag doch des Menschen Geist ohne das Zeugniss der Sinne und sogar gegen dasselbe zu erfassen, was keines Menschen Auge je gesehn, was keines Menschen Ohr vernommen und in keines Menschen Herz gekommen — warum sollte also eine kosmische Musik undenkbar sein? Schon die Pythagoräer antworten auf diesen Einwand: wir vernehmen die Sphärenharmonie deshalb nicht, weil wir selbst darin leben, weil sie zu unserer Substanz gehört, mit uns identisch ist, nicht als ein Anderes uns gegenübertritt; weil wir von Geburt an sie hören und jeder Ton nur gegen die entgegengesetzte Stille wahrnehmbar ist; endlich weil die Harmonie des All's wegen der Grösse der Töne unser Hörvermögen übersteigt. Ganz dasselbe spricht Shakespeare:

Die Harmonie ist in den ew'gen Tönen;
Nur wir, so lang dies Kothkleid Sterblichkeit
Uns grob einhüllt, können sie nicht hören.

Gewiss ist's ein Gedanke von höchster Erhabenheit; keine Menschenbrust kann unerschüttert bleiben, wenn das himmliche Wort des 19. Psalms: »Die Himmel erzählen die Ehre Gottes!« buchstäblich in voller Herrlichkeit sich erfüllte. Ueberall tönt der grosse Weltenpsalm; dort oben tanzen Planeten den grössten Reigen und musiciren in sphärischen Accorden!

Flüchten wir jetzt aus schwindelnder Höhe wieder zur Erde hernieder und hören wir hier im mittelbaren Raume die kosmischen Harmonien, jenes Getön, das dort überall entsteht, wo Aerolithen sie entstehen lassen und geheimnissvoll zu Ohren bringen. Wer sollte nicht Ohren haben für alle jene flüchtigen, kaum erfassbaren, traumhaften Aeusserungen einer verborgenen, innern Harmonie auf dem Erdball, für das Klagen des Windes im alten Gemäuer, das Rieseln der Bäche, das Rauschen des Meeres, das eigene Getön in zerklüfteten Felsen, kurz für alle klanghaften Naturerscheinungen, die unsere Romantiker oft so zauberisch geschildert haben. Glaubten doch schon die Alten, dass die Stimme des Windes dem Menschen einst die Musik gelehrt, das Lispeln des Schilfrohres an Flüssen und Teichen ihn auf Erfindung der

musikalischen Instrumente geführt habe, nachdem er vorher von den befiederten Bewohnern der Luft und den summenden Insekten die ersten Gesanglektionen empfangen habe.

Wie süss das Mondlicht auf dem Hügel schläft!
Hier woll'n wir sitzen und den süssen Schall
Zum Ohre lassen schlüpfen. Sanfte Stille
Und Nacht wird Taste süsser Harmonie. (Shakespeare.)

Erinnern wir in der Kürze an alle hierherzählenden musikalischen Naturerscheinungen. Es sind folgende: 1) Berühmte Echo's, darunter eines in England, das jeden Ton zum ersten Mal eine Terz tiefer, sodann noch zweimal je um einen Ton tiefer wiederholt; ferner ein merkwürdiges in Schottland, vor allem aber das wunderbarste in der Villa Vimurtia bei Mailand, das ein Wort 30—40 Mal wiederholt; 2) die Memnonsäule, jener Felsen bei Thebais am Nil, der beim ersten Strahl der Morgensonne (durch die »rosenfingerige Aurora«) erklang und zur Gaukelei der Priester Anlass wurde; 3) das prophetische Säuseln der Eiche zu Dordona; 4) der melodische Baum (Filao) auf der Insel Bourbon, der zu einer hübschen, französischen Volkssage »vom singenden Blatt« Anlass gab; 5) das Murmeln der sybellinischen Quellen mit prophetischem Geräusch; 6) das Waffengeräusch und Pferdegewieher, das man jede Nacht über der Ebene von Marathon vernimmt; 7) die wilde Jagd, die sich nach dem Volksglauben in Deutschland über dem Hörselberge im Odenwalde und ungezählten andern Orten vernehmen lässt; 8) die Jagd des Oberjägermeisters im Walde von Fontainebleau; 9) die Stimmen des Gottes Pan, welcher am Gebirge Parthenium den Tagläufer Philippedes anhielt; 10) die Teufelsmusik, welche Reisende an vier Punkten der Insel Ceylon mit Schrecken gehört haben; 11) die boshaften Naturstimmen in Tibet, welche den Reisenden beim Namen zu rufen schienen; 12) die Naturtöne in der Fingalshöhle, die durch herabtröpfelnde Feuchtigkeit entstehen und den Besucher wie eine zauberische Musik überraschen; 13) das Klaggetön, ähnlich den Schmerzenslauten eines Menschen, an den Ufern der Ostsee; 14) die wundersamen Kytharaklänge an den Ufern des ägäischen Meeres nach Pausanias Versicherung, die durch Anprallen der Wogen entstehen; 15) die natürliche Aeolsharfe oder das Waldstromconcert beim badischen Städtchen Tryberg, in wilder, waldiger Bergschlucht; 16) das Seufzen des Kelpy am Rande der Moräste in Schottland; 17) das Grollen eines unsichtbaren Gewitters, von welchem 1824 die Insel Meleda erdröhnte; 18) der Geist Mosis, der auf der Halbinsel Sinai über den Gewässern spricht; 19) die heiligen Trompeten, welche den Orinokkostrom entlang erschallen, oder die Musik der Felsen *(Pietra de Carichana Vieja)* am Orinokko in Südamerika, die bei Sonnenuntergang gleich unterirdischen Orgeltönen von A. v. Humboldt gehört und erklärt worden ist; 20) der Syrenengesang, welcher als Charybdis und Scilla an Siciliens Ufern die Schiffer beunruhigt und in vielen ähnlichen Sagen an Schottlands und Frankreichs Küsten sich im Volksglauben erhalten hat. — So weit von der wirklichen oder durch Volksglauben erdichteten oder gefabelten Naturmusik. Alle die hier angeführten Erscheinungen sind von den Naturforschern mehr oder weniger untersucht und erklärt worden; wir wollen uns hier mit der blossen Aufzählung begnügen.

Spianato (ital.), Vortragsbezeichnung = einfach, ungekünstelt, breit; *Canto spianato*, ein einfacher, die Töne voll und getragen austönender Gesang.

Spiccato (franz. *piqué*), Vortragsbezeichnung = deutlich, vernehmlich, jeder Ton abgesondert; beim Gesange versteht man darunter auch die Forderung der deutlichen Aussprache des Textes *(voce spiccato)*, so dass jede einzelne Silbe und der ihr zugehörige Ton deutlich herauskommt.

Spiegel nennen die Orgelbauer die Lücke in der Orgel, in welcher der Claviaturschrank, und die, in welche das Notenpult gestellt wird, wie überhaupt alle Lücken, in die am Orgelgehäuse die Füllungen kommen.

Spielart, Spielweise, s. Vortrag.

Spieldosen oder Musikdosen (franz. *boîtes de musique*, engl. *Musical-Boxes*) gehören zu den Harmonika-Instrumenten und sind wohl erst eine Erfindung und Liebhaberei des 19. Jahrhunderts. Ein Walzenwerk mit eingeschlagenen Stiften berührt einen Kamm mit tonleitermässig abgestimmten Metallzungen und bringt dadurch ein abgepasstes Musikstück hervor. Das Walzenwerk wird entweder mit der Hand gedreht (das ist die ältere unvollkommenere Art, wie bei den Drehorgeln), oder aber es wird durch Federkraft wie ein Uhrwerk getrieben und muss wie dasselbe mit einem Schlüssel aufgezogen werden, dann spielt es von selbst, wie man sagt. Man hat ziemlich grosse, selbstspielende Musikwerke dieser Art und sind sie in den Salons unmusikalischer Leute ein Zeitvertreib und Luxusmöbel. Gebaut werden dergleichen besonders billig zu Markneukirchen in Sachsen; sonst aber sind solche Spieldosen in allen grössern Uhrfabriken der Schweiz und Frankreich zu haben. Da sie wohl Musikinstrumente, aber für schaffende und ausübende Tonkunst ohne Bedeutung sind, mag es bei dieser kurzen Erwähnung bewenden.

Spielgraf war nach Gerber (Lexikon 1790 S. 543) ein Ehrentitel in Baiern für denjenigen, »welcher über alle Musikanten und Spielleute in Städten und auf dem Lande gesetzt ist, ihre Streitigkeiten schlichtet und sich ihrer bei vorkommenden Fällen annimmt. Dafür ist ein jeder gehalten, ihm jährlich etwas gewisses zu entrichten, und so oft er dieses unterlässt, macht er sich dadurch sogleich der Fürsorge des Spielgrafen verlustig. Im Jahre 1738 war der zweite Kurfürstliche Hof-Trompeter Veit Ungerneber Spielgraf.« Gegenwärtig besteht diese Würde schon lange nicht mehr, weder in Baiern noch anderwärts giebts jetzt noch Spielgrafen. Vergl. hierzu Ober-Spielgrafenamt und Artikel Spielleute. In J. Khuen's Gedichte »*Epithalamium Marianum* oder Tafelmusik des Himmels-Fravenzimmers« (München, 1634, S. 425) ist der Beruf eines Spielgrafen also dargestellt:

„Der Spielgraf sich ergetzet,
Sieht ob der Chor mit Bass, Tenor
Und jeden Ton besetzet;
Dann wann er hört so viel verkehrt
Unangenehme Stimmen,
Er maistert loss ganz furios,
Erzaigt erst seinen Grimmen."

Spielleute. Im Mittelalter begegnen wir Banden von Menschen, die um der Kunst und anderer Ursachen willen sich herumtreiben: es war die grosse Genossenschaft der fahrenden Leute, die bei jeder Festlichkeit aufspielten, die heimath- und rechtslos, missachtet und doch viel begehrt, als Bewahrer heiterer Kunstfertigkeit Geistlichen und Laien sehr willkommen, die Lustigmacher und Freudenbringer des Volks waren. In allen Theilen des Abendlandes waren diese angenehm unterhaltenden Herumzügler vorhanden. In Deutschland nannte man sie nach ihrer herumstreifenden Lebensweise »varende lüte« oder Fahrende, auch »Gehrende«, weil sie Gaben begehrten, auch kurzweg »Spielleute«, weil das Instrumenten- und Schauspiel, Gaukel- und Taschenspiel u. s. w. in ihren Händen war. In Frankreich hiessen sie *jongleurs* und *menetriers*, in England *minstrels*, in den Niederlanden *ministrele*, in der Provenze *joglares*, in Spanien *juglares*, mittellat. *joculatores*. — Auch diese Kinder der Landstrasse haben ihre Geschichte, die mehr Beachtung verdient, als ihr bis jetzt zu Theil geworden. Denn die Fahrenden waren ja durchs ganze Mittelalter die Bewahrer unsrer alten volksthümlichen Poesie, die ersten Vertreter aller darstellenden Künste, die alleinigen Pfleger der weltlichen Musik, insbesondere die Träger und Pfleger der weltlichen Instrumentalmusik. — Ihren Ursprung aufsuchend, müssen wir sie als ein durchaus ungermanisches Volk bezeichnen, denn sie nehmen »Gut für Ehre«, sind ein feiles Volk. Die Germanen kannten von alter Zeit

her wohl auch Volksspiele mit Mummerei, Gesang und Tanz, ihre Jünglinge führten öffentliche Schwertertänze (»*Tacit. Germ.*« c. 24) auf, allein nur zur Ehre, nicht um Gut. Banden von Musikern, Tänzern, Gauklern und Puppenspielern sind in der germanischen Welt ohne Vorfahren. Von den Barden der Kelten, von den Skalden der Skandinavier oder gar von den altehrwürdigen epischen Sängern der Germanen diese Spielleute abstammen zu lassen, wäre grundfalsch. Wenn in ältesten Zeiten die Barden (s. dieselben) und Skalden im Dienst der Religion standen und priesterliches Ansehen genossen, vor Königen und Helden ihre Loblieder und Schlachtgesänge, Ermahnungen zur Tapferkeit und Orakelsprüche absangen und dafür belohnt wurden: so haben damit die fahrenden Spielleute, die mit ihrer Kunst nach Brot gingen und von den Almosen der Zuhörer abhingen, nichts zu schaffen. Letztere sind ein Ueberrest altrömischer Kunstgenossenschaft, der nach Frankreich und Deutschland sich verpflanzte und an den sich jedenfalls später auch ein deutscher Nachwuchs anschloss. Das verachtete Geschlecht der römischen Gaukler und Mimen, *Histriones* und *Joculatores*, die *Gladiatores*, *Thymelicis* und wie sie weiter heissen, hatten durch die Stürme der Völkerwanderung sich erhalten und von Rom aus unter die Barbarenstämme sich verbreitet. Der Ostgothenkönig Theoderich hatte bei seiner allgemeinen Sorge für die bestehenden Verhältnisse auch den Histrionen seine Theilnahme zugewandt, suchte sie durch einen Vergnügungsrath *(tribunus voluptatum)* zu einiger Ordnung zu bringen und sorgte für alte Mimen, da er ihren Lebensberuf für keinen ganz unnützen ansah, indem sie dem öffentlichen Vergnügen dienten. (S.: »*Cassiod. var.*« II. 9. III. 51. VII. 10.) Dagegen war der Westgothe Theoderich II. kein Freund ihrer Künste (»*Sidon. Appolin.*«, ep. I. 2). Die Vandalen aber ergötzten sich gern an den römischen Gauklern, wie der Geheimschreiber des Belisar, Procopius (»*Hist. vand.*« II. 6) berichtet. Am zahlreichsten gediehen diese ausgewanderten Banden im südlichen Frankreich. Aus dem Süden suchte das Volk der Spielleute nach dem Norden und Osten zu dringen, was ihnen auch im 8. Jahrhundert gelang. Dass sie damals schon in Deutschland bekannt waren, bezeugen die deutschen Namen, welche die Glossarien jener Zeit für Possenreisser, Schauspieler, Tänzer und Sprünger anführen. Solche sind mit ihrer lateinischen Erklärung folgende: *spiliman (scurra mimus, histrio, thimelicus, scenicus)*, *tûmâri (histrio, salicus)*, *trutâri (saltator)*, *sprangâri (saltator)*, *scirno (soculator, scurra, scortator)*, *wephari (histrio)*. Zu beachten ist, dass diese Namen nicht durch Sänger oder Harfenspieler wiedergegeben werden und ist demnach zu glauben: dass die einheimischen deutschen Volkssänger und Harfner von den fremden Seiltänzern und Mimen sich völlig abgesondert hielten und eine höhere Stellung noch lange behaupteten.

Musik und Poesie war den Spielleuten nur Nebensache: Gaukelkünste, Tänze, allerlei Seiltänzerstückchen, pantomimische Aufführungen, Spiele mit abgerichteten Thieren waren ihre hauptsächlichsten Fertigkeiten. So führten sie vor den blutgierigen Vandalenhaufen unzüchtige Pantomimen auf; vor den Hütten fränkischer Häuptlinge standen sie und pfiffen und spielten fremdartige Weisen, die vielleicht einst mit den Orgien nach Rom gekommen waren. Sie mischten sich unter die gothische Gemeinde, welche aus der Kirche auf den Kirchhof strömte und öffneten dort ihre Kasten, um einen Affen mit rother Jacke als fremdes Ungeheuer zu zeigen oder die grotesken Figuren altlat. Drahtpuppen (den Maccus, Bucco, Papus oder wie sonst die antiken Väter unserer Hanswürste heissen) der Dorfjugend aufzuführen, welche vor dem fremden Wunder die grossen blauen Augen aufriss. Unterdess erboten sich wohl andere Glieder der Gauklerbande, den Kriegern der Gemeinde gegen Bezahlung ein Kampfspiel mit scharfen Waffen, mit den Kunstgriffen des römischen Circus aufzuführen; dann schloss sich der Ring der trotzigen Männer und verfolgte mit leidenschaftlicher Spannung die Wechselfälle des Kampfes »um Lohn«, den die Zuschauer umsomehr bewunderten, je blutiger er wurde, während sie die

Elenden, die so für Geld kämpften, nicht mit grösserer Achtung betrachteten als zwei Wölfe oder hungrige Hunde.

Als eine Reizung, aber auch als schwerstes Gewicht zum tiefen Sinken, hatten sich diesen Spielleuten und Tänzern seit römischer Zeit auch Weiber angeschlossen. Diese fahrenden Frauen, eine Lockung für die Edelmänner, durchzogen mit ihren Männern die deutschen Gaue, gewandt, frech, womöglich im glänzenden Aufzuge. Wenn sie das griechische Tambourin oder die asiatische Klapper in den üppigen Windungen eines bacchantischen Tanzes schwangen, so waren sie den deutschen Edeln und geistlichen Herren zwar in der Regel unwiderstehlich, ernsten Leuten aber äusserst anstössig. Schon im Jahr 554 sah sich der Frankenkönig Childebert I. veranlasst, gegen den Unfug der fahrenden Weiber *(Bansatrices)* einzuschreiten (Pertz, legg. I. 1), und Hincmar, Bischof von Rheims, warnt seine Priester väterlich vor diesen *tornatrices* (»*Nec turpia joco urso vel tornatricibus ante se facere permittant*«). Eine solche auf dem Kopf stehende Tänzerin zeigt das aus dem 12. Jahrhundert stammende bekannte Steinbild der zwölf Spielleute an der Kirche zu Bocherville. Auch im lateinischen Gedicht Ruodlieb (um 990 abgefasst) wird der Spielweiber und der Bärenführer gedacht: »Sobald die Spielleute die Saiten rührten, huben sie (die Bären) an zu tanzen und stampften den Takt mit den Füssen; manchmal sprangen sie hoch und warfen sich aufeinander, trugen sich auch wohl Huckepack, setzten und umarmten sich oder rangen, bis einer zu Boden fiel. Schwang das Volk sich im Reigen, so liefen sie herzu und reihten sich den Spielweibern an, welche mit lieblicher Stimme prächtig sangen, schlangen in die schönen Hände ihre Tatzen, traten aufrecht Schritt für Schritt unter wohlgefälligem Brummen den Tanz und wurden auch nicht böse, wenn sie geneckt und gezaust wurden. Die Tänze und pantomimischen Darstellungen, in denen die Spielweiber auftraten, mögen etwas frei und frech gewesen sein: das Volk scheinen sie jedoch ergötzt zu haben. Die treuherzigen Mönche setzten in ihren Glossen hinter die Namen der fahrenden Frauen das Zeugniss ihrer Sittlichkeit, z. B. *spilwîp = tympanistra, scortum; spilarma, spilarra = theatrica, meretrix.* Andere Namen waren *bachi = saltatrix, tumerschin*, von *tûmôn = ratari.*

Die fahrenden Spielleute schlossen sich um des lieben Lebens willen in Gesellschaften eng zusammen und mussten sich zusammenhalten, weil der Einzelne doch nicht das Aufsehen erregen konnte, was der ganze Zug vermochte. So sehen wir sie in grössern oder kleinern Truppen ziehen, mit Weib und Kindern, Mägden und Dienern, nach Art unserer Seiltänzergesellschaften, von Stadt zu Stadt, von Schloss zu Schloss. Durch ihre Künste und Gesänge belustigten sie die Edelleute auf ihren Burgen und gaben auf den Marktplätzen Vorstellungen für die Menge. Sogar in die Kirchen hatten sie sich eingedrängt und als sie daraus verwiesen wurden, spielten sie auf Kirchhöfen. Weil sie gezwungen waren, von ihrer Kunst zu leben, so schmeichelten sie den Fürsten, Edlen, Rittern, Magistraten, Weibern, Männern und allen denen, die sich Schmeicheleien vorsingen oder vorsagen lassen wollten. Den Pöbel ergötzten sie durch plumpe Spässe, Schwänke, Zweideutigkeiten und allerlei, was man damals gern sehen und hören und haben wollte — und das füllte ihre Kasse.

Die Spielleute sammelten sich von Alters her gern bei Hochzeiten, wenn sie nur irgend Aussicht auf Gewinn hatten; besonders auf Hochzeitsfesten der Vornehmen fanden sich Spielleute in grossen Haufen ein, den Heuschreckenschaaren gleich, die über ein grünes Land herfallen. Ausser dem Aufspielen zum Tanze suchten sie dort zur Unterhaltung beizutragen, indem sie auf Fiedeln und Pfeifen ihre Weisen vortrugen, beliebte Dichtungen erzählten und durch allerhand Kunststücke erzötzten. Darum sagt ein Prediger des 13. Jahrhunderts in seiner Schilderung der Hochzeit zu Kana: »Da waren nicht Pfeifer noch Geiger, noch Tanzer, noch Singer, noch Spielleute, wie heute bei den Brautläuften« (s. Grieshaber, »Deutsche Predigten« des XIII. Jahrg. 2, 90). Heinrich von Veldecke erzählt von Aenea's Hochzeit (Eneit, v. 12, 978):

Da war Spiel und Gesang,
Turnier und Gedrang,
Pfeifen und Singen,
Tanzen und Springen,
Trommel und Saitenspiel,
Mancherlei Freuden viel.

Die Unterhaltung durch Spielleute kam dem Brautpaar wie den Gästen nicht selten theuer zu stehen, denn die Spielleute hatten weite, löcherige Taschen und gegen sparsame Geber spitze Zungen. Uebrigens waren sie nicht wählerisch, sondern nahmen Alles, weil sie es brauchen konnten.

Aber nicht allenthalben fanden die Spielleute freundliche Geber und Gönner ihrer Kunstproduktionen. So schickte Heinrich III. 1043 eine ganze Bande solcher fahrender Leute, die nach Ingelheim gekommen waren, dort die Freuden seines Beilagers zu erhöhen, ohne Speise und Geld fort, wie die Chronik von Hermann dem Contrakten vom Jahr 1054 berichtet. Dieselbe Geschichte erzählt auch Otto von Freisingen in seiner Chronik: »Und da er (Heinrich III.) nach königlicher Sitte zu Ingelheim seine Hochzeit feierte, schickte er die ganze Bande der Tänzer und Possenreisser (Histrionen), welche wie gewöhnlich hier zusammengekommen war, unbeschenkt fort und was er diesen Genossen des Teufels abgezogen hatte, vertheilte er freigebig unter die Armen.« So lautet des Chronisten Bericht in Uebersetzung. Man sieht, welche Begriffe man von den Spielleuten schon im 11. Jahrhundert hatte. — Ebenso ungünstig war Kaiser Friedrich II. den Fahrenden gesinnt; er hält das ihnen gereichte Geld für weggeworfen. Im Jahre 1235 wurde nämlich zu Worms die Vermählung des Kaisers Friedrich II. mit Isabella von England stattlich gefeiert. Zu diesem glänzenden Feste war das Volk der Fahrenden zahlreich und begehrlich herbeigeströmt; sie wurden aber durch kaiserliche Ungunst enttäuscht. Denn nach dem lateinischen Berichte eines Zeitgenossen heisst es: »Der Kaiser rieth den Fürsten, dass sie nicht an die Histrionen, wie es gewöhnlich geschieht, verschwenderische Geschenke wegwerfen sollten, da er glaube: es sei die grösste Thorheit, wenn einer seine Güte an die Mimen oder Histrionen unüberlegt verschwende.« Im Anhange der Elsasser Chronik von Twinger von Königshofen (1386—1412 geschrieben) wird gesagt: »zu der brunlust (wir würden sagen Bade-Saison) komment vssermossen vil Spillüte vnd farende Lüte, do hies sie der Keyser alle enweg faren vnd gab inen weder gobe noch spîse.«

Wie die Spielleute bei Tafel der Edlen und Fürsten aufzuwarten und dabei sich zu benehmen hatten, ersieht man aus zahlreichen Abbildungen des 13.—16. Jahrhunderts, wo die Tafelfreuden gemalt oder gezeichnet sind. »Do gezzen wart, man liez fidlaer ûf streichen« heissts im »Lohengrin« p. 81. In einer alten handschriftlichen Reisebeschreibung, die Scheid in seiner Dissertation 1620 p. 18 anführt, wird gemeldet: »vor dem Tische stant (stehen) die hohen Fürsten zu dienende vnd varende Lute, vnd ist keiner, der ein einig Wort rede, es sey denne, dass der Can (Vorsteher) zu ime rede, ane (ohne) die varente Lute, die getichte machent oder nuwe mer bringent oder nuwe mer erzögent oder spil.«

Kein Ritterschlag im Mittelalter konnte ohne Musik sein. Justinus v. Lippe des 13. Jahrhunderts giebt in einem seiner lateinischen Gedichte »*Lippoflorium*« eine Beschreibung einer Musik, die bei Gelegenheit eines Ritterschlags nach aufgehobener Tafel durch eine Menge fahrender Leute ausgeführt wurde. Aus einer Stelle daraus, im Original mitgetheilt bei Forkel II. 754, erfahren wir, welcher Art die Musik war, die jedenfalls übertrieben schön geschildert wird. Beim Akt des Ritterschlags selbst wurde eine Musik aufgeführt, wie sie den rohen Rittern gar nicht uneben war, d. h. mit Brüllen der Hörner, Getöse der Trommeln und Lärm von Klingeln und Schellen (*cum stridentibus buccinis, prostrepentibus tympanis et tinnientibus cymbalis*). Die Spielleute dienten vor Alters zugleich als Boten. Dazu taugten sie vorzugsweise,

weil sie durch ihre Reisen aller Orten kundig waren und ihre Kunst ihnen überall freien Zutritt verschaffte. Werbel und Swemmelin, die Spielleute Etzels, sind aus den »Nibelungen« (Ausg. von Bartsch, str. 1964 und 1412) bekannt; sie werden als Brautwerber vom König Etzel an den Hof des burgundischen Königs nach Worms am Rhein entsandt und ehrenvoll empfangen (»Nib.« 1430 und 1499). Nach einer Stelle des »Parcival« (904) sitzen sie bei der Mahlzeit am Tisch des Herrn unten, dem Kapellan gegenüber. Horand, des Sanges Meister, darf selbst am Abend zur Königstochter gehen. Der Spielmann Isung (»Wilkina-Sage« 118 und 120) wird von einem König an den andern als Bote gesendet und dabei bemerkt: dass Spielleute in Frieden überall, sogar dahin reisen konnten, wo andere Verdacht erregen würden. Ausdrücklich geschieht des grossen Ruhmes Erwähnung, in welchem Isung stand. Man übersehe nicht, dass hier und so oft von höfischen Spielleuten die Rede ist, die im Gefolge ihres Herrn sich befanden und offenbar im Verhältniss der Dienstleute standen (Parcival 550. 1864. Frauendienst 87. 235. Wigal 1726. Wigamur 4591). Von zwölf Sängern im Dienst eines Königs, die täglich vor ihm singen mussten, redet Gudrun (v. 1624). Ein »edel spilman« heisst der kühne Volker im Nibelungenlied (str. 1467 und 1477); weil »er videlen konte, ward er der spileman genant.« Aus Tristan (7562) erfahren wir, wie viele Vorzüge ein höfischer Spielmann vereinigen musste. Ihr angeborener Adelstand mag in der Weise, wie diese höfischen Spielleute ihre Kunst betrieben, weiter keinen Unterschied gemacht haben, nur ihre Stellung war eine höhere und sorgenfreiere, als die der Fahrenden auf der Landstrasse. — Dass Sänger und Harfner überall Zutritt hatten, beweist die sagenhafte Erzählung vom englischen König Alfred, der es im Harfenspiel und Gesang alter Heldenlieder ziemlich weit gebracht hatte. Er ging als Harfner *(Menestrel)* verkleidet im Jahre 878 in das Lager der Dänen, fand dort freundliche Aufnahme und Bewunderung, wurde sogar in des Dänenkönigs Zelt geführt. Bei dieser Künstlerfahrt unter der Hülle eines Spielmanns kundschaftete er Alles aus, so dass es bald darauf ihm gelang, mit seinem kleinen tapfern Anhange nach mörderischem Kampfe sein Vaterland von den Feinden zu befreien. — Dänische Quellen erzählen einen umgekehrten und spätern Vorfall: Der Dänenkönig Analef schlich sich als Harfner verkleidet in das Lager des englischen Königs Athelstan (924—941) und erkundete dessen Stärke und Heeresvertheilung, erntete durch sein erfreuendes Spiel bei den Angelsachsen Lob, Speise und Trank. Aber das erlangte Goldgeschenk seiner Todfeinde widerte den Wikinger so sehr an, dass er es noch in deren Angesichte in die Erde verscharrte.

Dass Spielleute ihre Dienste als Spion für kriegerische Zwecke anboten, erfahren wir aus Grimm (»Deutsche Sagen« II. 110): »Als Karl der Grosse den König Desiderius mit Krieg überziehen wollte, kam ein lombardischer Spielmann zu den Franken und sang: »Welchen Lohn wird der empfangen, der Karl in das Land Italien führt? auf Wegen, wo kein Spiess gegen ihn aufgehoben, kein Schild zurückgestossen und keiner seiner Leute verletzt werden soll?« Auf Karl's Veranlassung wurde jetzt das Heer zusammenberufen und der Spielmann musste vorangehen. Geschickt führte er den König und das Heer über einen Berg, der hernach der Frankenberg hiess. Nach erlangtem Siege bekam der Spielmann als Lohn von Karl ein Stück Land und zwar so weit, als der Schall seines auf jenem Berge geblasenen Hornes gehört wurde.« Wie ein sächsischer Spielmann Namens Sivart als Bote zu treuloser Mordabsicht vom dänischen Prinz Magnus verwendet wird, davon erzählt Saxo Grammaticus folgende um 1132 sich ereignende Geschichte: »Magnus, der Sohn des Dänenkönigs Nils, sollte auf Anstiften seines Vaters den Herzog (Jarl) von Schleswig, Namens Kanut, meuchlings ermorden, weil man auf dessen grossen Kriegsruhm eifersüchtig geworden war. In dieser hinterlistigen Absicht sendet Magnus einen Sachsen, von Gewerbe einen Sänger *(quendam genere Saxonem, arte cantorem)*, der ihm zuvor hatte schwören müssen, an Kanut ab,

um diesen zu einer Zusammenkunft einzuladen. Arglos reitet Kanut fort, nur von zwei Kriegern begleitet, nicht einmal bewaffnet, das Schwert hatte er erst auf Anmahnung genommen, kommt er an den heimlichen Versammlungsort. Der Sänger, dem bei dem Gedanken an das abscheuliche Werk, dem er dienen sollte, das Gewissen schlägt und den gleichwohl die Heiligkeit des Schwures von direkter Mittheilung der Schurkerei abhält: wünscht unter der Hand die beabsichtigte Unthat zu verrathen und vor Magnus zu warnen. Was thut er? Da er Kanut als einen grossen Liebhaber deutscher Weise und Sage kennt, beginnt er im Gesange die allbekannte Treulosigkeit der Krimhilde gegen ihre Brüder mit Fleiss zu berichten und versucht, am Beispiel des berüchtigten Betrugs ihm Furcht vor ähnlichem einzuflössen. Nicht aber vermochte der gutmüthige Sänger das Vertrauen des Kanut wankend und ihn vorsichtig zu machen und so fällt der Arglose als Opfer seines Vertrauens.« — Die Geschichte erzählt uns einen Fall, wo ein Spielmann sogar zu Missionszwecken gebraucht wurde. Das geschah nämlich an einem blinden, friesischen Sänger Bernlef, den die Nachbarn sehr lieb hatten, weil er redlich war und wohl verstand, die Geschichten der Alten und Kämpfe der Könige zum Saitenspiel vorzutragen. Man brachte ihn zum h. Ludger (Anfang des 9. Jahrhunderts) und bat, den Blinden zu heilen. Der h. Ludger that dieses, bekehrte ihn darauf zum Christenthum und trug ihm auf: er solle, weil überall beliebt, in die Häuser umhergehen, die Frauen überreden und die Kinder derselben taufen. Bernlef that diess, lernte auch noch die Psalmen von Ludger und starb als ein alter Mann. (S.: Vita. S. Ludgeri, lib. II. cap. I.)

Einen noch weitern Boden gewannen die Spielleute durch Hinzutritt von Clerikern. Unter den Geistlichen und Mönchen gabs seit früher Zeit Pflichtvergessene und Leichtsinnige, namentlich war ihre Zahl unter den Franken nicht gering, so dass pflichttreue Bischöfe und auch Karl der Grosse zum gänzlichen Verzichten auf ihre Besserungsversuche genöthigt wurden (s. Rettberg, »Kirchengeschichte Deutschlands« II. 657 — 662). Viele dieser lüderlichen Cleriker streiften in den Ländern umher und geriethen mit dem Volke der Spielleute in Berührung; das leichtsinnige künstlerische Treiben zog sie an und wie in späterer Zeit verkommene Genies durch Komödianten gelockt wurden, mischten sie sich unter die Banden. Mehr als einmal haben die Synoden und Concilien im 13. und 14. Jahrhundert gegen diesen Unfug geeifert und die Cleriker, welche Joculatoren, Histrionen, Galliarden (Gogliarden) und Buffonen würden, mit Ausstossung aus dem Orden und der geistlichen Gemeinschaft bedroht (*Stat. synod. epis. Leodic. anno* 1287, cap. 12, 5. bei Hartzheim 3, 700. *Concil. Salisbury anno* 1310 § 3. s. Hartzh. 4, 167). Es half nicht viel. Das Leben war so frei und verführerisch, selbst bei magerer Kost lebte sichs mit den lockern Gesellen und den gefälligen Weibern auf der Landstrasse besser, als am fetten Tisch im düstern Refectorium, und manchmal war sogar ein guter Gewinn zu erhaschen. Verliess doch in der Blüthezeit der südfranzösischen Lyrik selbst ein Prior des Klosters Montaudon seine klösterliche Stellung und schweifte (freilich nicht als Spielmann, *joglar*, aber doch als fahrender Dichter und Sänger) durch das Land. Indem er seinen Gewinn dem Kloster zuwandte, erhielt er von seinen Oberen die Erlaubniss zur Fortsetzung seines weltlichen Lebens, ging nach Spanien, war bei Alfons von Aragon beliebt und trat zuletzt wieder in eine Priorei, die ihm sein Abt zum Lohne gegeben hatte (s. Diez, »Leben der Troubadours« 333). — Zu den Clerikern traten bald auch fahrende Schüler *(vagis scholares)* und hielten sich mit den Spielleuten zusammen. Gegen diese fahrenden Schüler wendet sich schon 1290 ein Verbot des Salzburger Erzbischofs Conrad und die Limburger Chronik (S. 129) weiss von ihnen zu erzählen: »Anno 1397 da kamen die Fürsten von Deutschland gen Frankfurt und hatten einen grossen Rath und Consilium und überkamen eines Landfrieden . . .« Nachdem der Chronist alle die zahlreichen Fürsten, Grafen, Ritter, Herren und ihre Räthe mit Namen angeführt und deren Pferde aufgezählt,

fährt er fort: »Auch waren da 1300 Ritter und 3700 Edelknechte. Sodann Spielleute, Pfeiffer, Trommeter, Sprecher und Fahrenschüler.« — Die fahrenden Schüler und Cleriker gaben zum Danke für mancherlei Lust und Nahrung den Spielleuten eine Erweiterung ihres Feldes. So gering auch ihre gelehrten Kenntnisse sein mochten, so hatten sie doch die Ahnung einer verschwundenen herrlichen Geisterwelt, zu deren Heraufbeschwörung die Zauberzeichen in ihren Büchereien vorlagen. Die antiken Sagen waren (wenn auch kraus und wunderlich) zu ihren Ohren gekommen, der kirchliche Dienst hatte ihnen Musik und Poesie nahe gebracht und ihr Leben unter den Fahrenden stellte die Forderung an sie, aufzuweisen, was sie zur Unterhaltung und zum Erwerbe vermöchten. Die Spielleute, denen Erzählung und Lied bisher nur in seltenen Fällen vergönnt war, erhielten nun ein Feld, wo sie weder mit der Kirche, noch mit der Volkspoesie zusammenstiessen. Es trat überhaupt der grosse Umschwung im abendländischen Leben ein, welcher die höfische Kunstpoesie erblühen liess und für die Spielleute fielen goldene Blätter von den Bäumen.

Zur Minnesingerzeit waren für die Spielleute bessere Tage gekommen. Da gab es im Sommer bei den Ritterspielen, im Winter bei den Frauenbesuchen, Tänzen und Gesellschaften für die Instrumentisten reichlich Gelegenheit, ihre Kunst zu zeigen. Die bei solchen Anlässen gesungenen Lieder hatten Musikbegleitung und wurden zugleich getanzt. So gefiel sich das Völkchen der Musikanten bei den Turnieren, bei den Festen auf den Burgen der Edlen und geigten dem edlen Burgfräulein wie dem liebegirrenden Ritter eins vor: während in der Mönchsklause die gelehrten Musiker, tiefsinnig grübelnd, in den Spuren Hucbald's, Guido's und Franco's von Cöln wandelten und das Musikmachen der fahrenden Spielleute vornehm verachteten. Was gäben wir darum, hätten wir nur einige Proben der weltlichen Musik vom 10.—13. Jahrhundert von diesen Fahrenden! Wie gering oder gut sie gewesen sei, würde dadurch offenbar. Jedenfalls war sie im Ganzen nicht so schlecht, als man gewöhnlich annimmt. Wenn wir von den Kunstleistungen der fahrenden Künstler des Mittelalters so wenig wissen, so kommt das daher: dass es damals noch keine Berichterstatter und Zeitungsblätter für die freien Künste gab, durch welche ihr Können oder Nichtkönnen ausposaunt und Reclame für sie gemacht werden konnte. Wer sollte damals auch über fahrende Leute schreiben? Die Mönche und Geistlichen, welche allein zu schreiben verstanden, hatten wohl Freiplätze bei dergleichen Schaustellungen und Concerten, fanden es aber nicht erheblich genug, davon zu sprechen; sie schrieben ihre Zeitgeschichten und Gebetbücher fort. Ueberall sah man die Possen der Fahrenden gern, hörte ihr Schreien, Toben, Klagen, Wimmern an: aber wenn dies vorbei war, liess man dies eben vorbei sein. Die Fahrenden selbst hatten am allerwenigsten Zeit und Lust, sich mit Aufschreiben von Noten (darin sie nicht etwa alle unkundig waren, wie einige gerettete Handschriften mit Musiknoten aus der Minnesingerzeit darthun) zu befassen. So verblieb es eben bei dem Einlernen ohne Noten nach dem Gehör und bei dem Extemporiren ihrer Weisen.

Fassen wir die musikalische Thätigkeit der Spielleute im Mittelalter zusammen, so ergiebt sich Folgendes: Die Spielleute, welche auch *gîger* und *fidelaere* genannt wurden, spielten auf zum Tanz, zum Gesange der Edlen und Dichter, zu Prunkaufzügen des Hofes und der Ritterschaft, zu den Märschen der Krieger im Feld. — Der schlichte Tanz des Volks wurde gewöhnlich vom Gesang der Umstehenden begleitet, daher Tanzlieder; später aber und besonders zu den höfischen Tänzen trat Instrumentalmusik hinzu und regelte zuletzt allein die Tanzschritte. Die Instrumente, die im 12.—16. Jahrhundert beim Tanz gebraucht wurden, waren: Trommeln und Pfeifen (dies die gewöhnlichste Tanzmusik und oft beide Instrumente von einer und derselben Person traktirt), schon reicher war sie, wenn Zinken, Trompeten, Posaunen, Leyern (Radleyern), Sackpfeife und einige Klir gel-

instrumente (wie Cymbel und Triangel) hinzukamen. Die Tanzweise war im ganzen Mittelalter und durchs ganze Abendland wesentlich von zweierlei Art: alle Tänze waren entweder Reihentänze (Reigen, »umme gende tenz«, in der Provenze und in Nordfrankreich *carols*, von *chereola*, später *rondet de carols*, *rondeau* genannt) und Hüpftänze (Springtänze, springende tenz, *espringale*, *espringerie*). In diesen beiden Arten (die erste im geraden, die zweite im $^3/_4$-Takt) haben wir die Grundtypen für die spätere Instrumentalmusik zu erkennen. — Die Zahl der Spielleute, die das anständige Leben als Begleiter der Dichter und Verbreiter ihrer Dichtungen erwählen konnten, war im Ganzen gering, denn neben geistiger Begabung war ein feineres Benehmen nöthig, da sie durch die Kunst in feinere Gesellschaften geführt wurden. In der äussern Achtung und im ganzen Leben unterschieden sich diese vornehmeren Spielleute von dem grossen Haufen der Fahrenden. In Frankreich hatten die Troubadours zum Vortrag ihrer Dichtungen meist ihre musikalischen Begleiter, die Jongleurs. Man wisse, dass dort die Buffons von den Jongleurs getrennt wurden; auf Antrag des Troubadour Guirant Riquier bestätigte König Alfons X. von Castilien 1275 diese Scheidung. Die Buffons waren hiernach die gemeinen Landstreicher, welche Affen, Hunde, Böcke und Vögel Kunststücke machen liessen, fiedeln und blasen konnten, aber ihre Zuhörer auf der Strasse fanden. Die Jongleurs (s. d. Artikel) dagegen waren Künstler auf ihren Instrumenten und begleiteten die Lieder Anderer oder trugen selbst Lieder und Erzählungen vor, welche die Troubadours verfasst und componirt hatten. Ihre äussere Bildung gab ihnen Zutritt in die vornehmsten Häuser. In Deutschland sangen und begleiteten die Minnesänger meistentheils selbst ihre Lieder, doch hatten auch manche dieser höfischen Dichter ihre Spielleute, z. B. auf einem Gemälde der Manesse'schen Handschrift sitzt ein Minnesänger, der Kanzler, als Sänger gekleidet zwischen zwei Spielleuten, die zu seinem Gesange flöten und geigen. — Wenn die Spielleute *(Menetriers)* in grösserer Anzahl zu Festen an den Höfen erschienen, hatten sie mehrere Gattungen von Instrumenten. Es waren die Harfe *(harpa)*, die *Vièle* (Viole, Fiedel), die Rote (Rotta, Rotte, eine Art Zither), Saltier (Psalterium, Zither), Gigue (Gîga, Geige, eine kleine Fiedel mit drei Saiten, dem Rebec ähnlich), Frestele (Pfeife), Armonie (Art Glockenspiel) und Chifonie (Drehleier, früher Organistrum, später in Frankreich *Vièlle* genannt). Die Zusammensetzung eines Orchesters, wie es zur Minnesinger- und Ritterzeit zu den glänzenden öffentlichen Aufzügen beliebt war, lernen wir aus Ulrich v. Lichtenstein's »Frauendienst« (Ausg. Lachmann's 166, 5) kennen. Als Ulrich im Frühjahr 1227 seinen abenteuerlichen Zug zum Neuburger Turnei (Turnier) unternahm, waren in seinem Gefolge zwei reitende Posauner, ein Flötenbläser, der den Sumber (Handpauke) schlug und zwei Fiedler, die eine fröhliche Reisenote (Marsch) spielten. Auch zu der Militärmusik wurden seit Alters »Spielleute« (so heissen bis heute noch in der Militärsprache des deutschen Heerwesens die Militärmusiker) verwendet. Historische Zeugnisse beizubringen gehört in eine Geschichte der Militärmusik, wie für Frankreich G. Kastner eine solche geschrieben hat. Die gewöhnliche Soldatenmusik bis zur Zeit der Landsknechte und lange darnach bestand aus Pfeifen (daher Feldpfeife für Querpfeife) und Trommeln, wie ähnlich noch jetzt die preussische Landwehr ihre Pfeifer und Trommler hat.

Ueber die weltliche Musik des Mittelalters und besonders die Instrumentalmusik jener Zeit, die fast ausschliesslich in den Händen der Spielleute lag, wird einerseits zu hoch, andererseits wiederum zu niedrig und wegwerfend geurtheilt. Allerdings gabs im Mittelalter eine auffallend grosse Zahl von Musikinstrumenten, unter denen gewiss auch einige recht brauchbar und ziemlich ausgebildet waren, aber die meisten davon waren doch noch (wie die Abbildungen beweisen) in einem zu primitiven, überaus rohen Zustande, als dass man viel von ihnen hätte erwarten können. Die überraschend

grosse Zahl der Instrumente ist nicht allein zu ersehen aus den lateinischen Angaben des Cassiodor, des Isidor von Sevilla, des obscuren (nicht heiligen) Hieronymus in seinem Brief an den Dardanus, ferner aus vielen Stellen provenzalischer, altfranzösischer und mittelhochdeutscher Dichter, sondern aus den durch neueste Forschungen gefundenen Monumenten von abgebildeten Instrumenten des Mittelalters, theils in Handschriften, theils an Bauwerken. Man denke an die 12 Musiker am Kapitäl der Georgskirche zu Rocherville (12. Jahrh.), an die 12 Steinbilder von Musikern im Kölner Dom (Anfang des 14. Jahrh.), an die Unzahl von Handschriften mit Handzeichnungen und in Zierbuchstaben erhaltenen Miniaturen von Musikinstrumenten, wie sie in kostspieligen illustrirten Werken Abt Gerbert (»*De cantu*« II.), Toulmon und George Kastner aus französischen Quellen, und vor allen Coussemaker in Didron's »*Annales archéologiques*« aus französischen, niederländischen, englischen und deutschen Quellen, ferner Strutt in seinem »Altengland«, C. Engel in seinem illustrirten Katalog vom Kensington-Museum, auch nebenbei die prächtigen französischen Costümwerke von Lacroix und einige Hefner's Trachtenbuch zum Danke der Musikforscher veröffentlicht haben.

Aber das Zusammensein und Zusammenwirken von vielen Instrumenten geschah mehr des Glanzes und des Lärmens, als der Musik halber: so dass man an ein halbwegs erträgliches, zusammenfassendes Orchester des Mittelalters (wofür Einige jene Instrumentvereinigung haben erkennen wollen) gar nicht denken kann. Boutée de Toulmon hat ganz Recht, wenn er sagt und Kiesewetter ihm bestätigt: »Vor dem 16. Jahrhundert war ein Orchester nur eine lärmende und ungeordnete Vereinigung von allerlei Instrumenten, die man gerade aufbringen konnte.« Daraus folgt freilich nicht: dass nicht unter den herumziehenden Banden Einzelne sich ausgezeichnet haben könnten. Das ungebundene Leben dieser wandernden Spielleute scheint im Gegentheil sich dazu ganz geeignet zu haben, in einzelnen Begabten ein wild Geniales hervorschlagen zu lassen. Man denke nur, was Zigeunertruppen ohne theoretische Unterweisung schon geleistet haben und noch leisten und — ein günstiger Rückschluss auf Aehnliches bei den mittelalterlichen Spielleuten dürfte nicht zu gewagt sein. Es war ja fast geradezu nothwendig, dass ihr ungezügelter Unternehmungsgeist Manches wagen und ins Leben rufen musste, was die Schule der Kirchenmusiker für unstatthaft erklärte. Dass z. B. den weltlichen Spielleuten die Consonanz von Quinte und Octav zum Grundton nur zu bekannt war und sie derselben sich schon längst bedienten, bevor Theoretiker und gelehrte Tonsetzer sie in Anwendung brachten: dafür spricht die Stimmung der ältesten Blas- und Saiteninstrumente; mit ihrem fortklingenden Sumsen am Dudelsack und durch das Mitstreichen der Schnurrsaiten (Brummsaiten) an der Drehleier und an der Rebebe und selbst der ältesten Violen waren die Anfänge der Harmonie längst erfolgt, bevor Theoretiker im 9. Jahrhundert davon schreiben und nur schwerfällige Probeversuche bis zum 13. Jahrhundert uns davon bringen. Das freie Discantiren, das Organum und Organiziren und der *Falso bordone* (s. d. Art.) waren durch die Spielleute eingeführt und sogar in den Kirchengesang aufgenommen. Der Gebrauch der als Dissonanz verschrieenen Terzen und Sexten war zunächst von Spielleuten ausgegangen, so dass endlich auch das Nachdenken der geschulten Musiker darauf geleitet wurde und ihre Terzenscheu wich, die sich Jahrhunderte lang blos im Anfangs- und Schlussaccord noch forterhielt.

Durch das Heranziehen der Terz und Anerkennen derselben als veränderliche Consonanz wurde eine geordnete Mehrstimmigkeit erst möglich. Dies hatte schon im 13. Jahrhundert dergestalt Wurzel gefasst, dass nicht blos Proben ganz hübscher Melodien, sondern auch Mehrstimmigkeitsversuche (wenngleich noch roher Art) von französischen Spielleuten, z. B. Adam de la Hale u. A. zu Tage gekommen sind. Weil ein geordnetes Niederschreiben immer doch viel später erfolgt, als ein freies, augenblickliches Improvisiren solcher

Begleitung zu Gesangmelodien und Tänzen, so darf man getrost annehmen: dass solche Wagnisse von Leuten (die ihre einzige Ehre und ihr ganzes Glück einer reichen Einnahme allein im Auffallenden und Unerhörten suchen konnten) schon lange und wiederholt unternommen worden sein mussten, bevor sie von Andern, als ihres Gleichen, nachahmenswerth befunden wurden. Und so war das musikalische Mittelalter eine rohe, aber frische Uebergangsperiode, die in ihrer Zügellosigkeit aber doch manches Aufreizende und Gute hatte.

Die Kunstleistungen der Spielleute führen uns auf ihren Bildungsgang. Die ganze Gesellschaft der Fahrenden, die Sänger und Spielleute von Fach und Gewerbe, sind die ersten Urheber, die Dichtenden und Vortragenden unserer alten Volkslieder, mit deren reicher Fülle wir die unserer Kunstpoesie vorangehende Zeit ausgestattet denken müssen. Die fahrenden Spielleute waren es, die mit ihrem Gedächtniss und Vortrag die grosse Fülle der alten Lieder nach ihrem Sageninhalt bewahrten; sie waren es, die unter begünstigenden Umständen diesen Stoff zu den feinsten Blüthen und Früchten reifen liessen und auch in ungünstigen Zeiten diese Art der Dichtung davor bewahrten, in rohe Unkunst herabzusinken; sie waren es, in deren Kreis die Technik des Dichtens, wie des Singens und Sagens seine Pflege und Fortentwickelung fand. Diese Sänger und Spielleute mussten aber eine kunstgemässe Ausbildung haben, wie hätten sie sonst solches zu leisten vermocht! Wie hätte sonst von den zwei Sängern im Wigalois (v. 7425, ged. um 1212) gesagt werden können:

„ir deheiner den andern nie einen grif über sach".

Tristan (7563—72) zählt seine Geschicklichkeiten als Spielmann auf und fügt hinzu: das konnt ich Alles wohl, wie es derartige Leute von Rechts wegen können sollen (daz kund ich allez wol, als sô getân liut von rehte sol). Er bemerkt dabei, dass er jedes Saitenspiel zu lernen beflissen war, aber doch nur nebenbei dies getrieben habe und kaum 7 Jahre dabei geblieben sei, so dass er von keinem viel könne und gern noch mehr wissen möchte. Aus dieser und mancher andern Stelle erfahren wir, dass die Spielleute des Mittelalters, die nicht Conservatorien besuchen konnten, grosse Mühe und jahrelangen Fleiss auf Erlernen ihrer Kunst verwendeten. Niemand konnte Sänger von Fach werden, als durch Lehre und Uebung; die dazu erforderlichen Kenntnisse und Fertigkeiten, eben die Technik des Dichtens und Vortragens (Singen und Sagen) mussten erworben werden, dazu eine gewisse Summe von Gelehrsamkeit, welche nach dem Geschmack der Zeit verschieden, zeitweise wenigstens für unentbehrlich galt, endlich einen möglichst grossen Schatz von auswendig gelernten Liedern, Leichen, Sprüchen und Sagen. Die Unterweisung in den frühern Zeiten haben wir uns nicht etwa zunftmässig abgeschlossen (wie bei den Meistersingern) zu denken, sondern in dem freien Verhältniss von Meister und Jünger. Es war ein mündliches Mittheilen vom Lehrer an den Schüler und jahrelanges Ueben alles dessen, was zum Sänger- und Spielmannsberufe gehörte. Der Spielleute Lohn war verschieden. Wenn sie die Höfe der Fürsten und Könige und die Burgen der Edlen aufsuchten, wurden sie am Schluss der Feste mit ansehnlichen Geschenken entlassen; das war eine alte, durch viele Jahrhunderte festgehaltene Sitte. Sie empfingen gewöhnlich, was der Mann bedarf: Kleidung, Schwert und Ross. Solche Gaben werden erwähnt in den Nibelungen (str. 41): Als nach der Hochzeit »Sigelint die reiche nach alter Sitte pflug Geschenke auszutheilen:

Vil lützel man der varender armen dâ vant.
ross unde kleider daz stoup in von der hant."

Vom Herzog Leopold wird erzählt: er beschenkte einen Spielmann, der nach Rom an des Kaisers Hof gewollt, für seine Kunst herrlich mit Ross, Schwert und Kleid (Enenkel, »Fürstenburgen von Oesterreich«, I. 158). Die Kleider, mit denen man das fahrende Volk beschenkte, waren neue und alte.

Walther (36, 36) verschmäht getragene Kleider (getragene wat ich nie genam), fügt aber ironisch hinzu: »Ein Kaiser würde als Spielmann die wonnigliche Gabe annehmen, bestände sie aus dem Kleide, das die schöne Frau getragen«. Rother reicht an Constantins Hofe einem armen Spielmann einen Mantel. In dem welschen Gast wird die Freigebigkeit getadelt, welche nicht einen bedürftigen Armen, sondern den zu bekleiden pflegt, der schon hinlänglich bekleidet ist. Zur Versinnlichung dieser Warnung hat die Heidelb. Hs. (Anno 1216 gefertigt) folgendes Bild hinzugefügt: ein Herr, zwischen einem Spielmann und einem halbnackten Armen stehend, reicht jenem einen Mantel, während dieser vergeblich um einen Pfennig bittet; darüber stehen die Worte »des ruomes gabe«. In den Nibelungen (1369) heisst es: Es gab nicht irgend einer zu derselben Hochzeit reiche Mäntel und gute Kleider, wie sie die Spielleute begehrten (Ouch gap nie deheiner zuo sîn selbes hôhgezît so manigen rîchen mantel, tief unde wît, noch sô guoter kleider, der si vil mohten han). Ueber die Geschenke und Löhne an Spielleute liessen sich die Beispiele häufen. Man vergl. noch Gudrun 1676, Helmbrecht 1607, Erec 2165, Wigalois 1680. Die varenden Lûte waren die Kinder der Freude, aber sie selbst kannten der Freuden nicht viele, denn sie galten als verachtet. Wenn auch die Menschen zuweilen ihnen wohlwollten und gern ihre Vorträge anhörten, so wurden sie doch als herumlaufendes Gesindel behandelt, weil sie »Gut für Ehre« nahmen. Vor den Fürstentischen standen die Spielleute und ergötzten mit Sang und Saitenspiel, mit Gesten und Geberden die Gäste, wurden dafür oft auch reichlich, zuweilen auch kärglich belohnt: gleichwohl blieben sie in solcher Verachtung. Die Kirche belegte sie mit dem Banne und durften sie nicht das Abendmahl und ehrliches Begräbniss empfangen, das bürgerliche Gesetz erklärte sie für ehr- und rechtlos. Ihre Kinder durften sogar kein ehrliches Handwerk erlernen, da sie den Unehlich-Gebornen gleich geachtet wurden. Wenn sie starben legte die Obrigkeit an ihre Habe Beschlag. Von vielen Menschen gesucht, von dem Gesetz aber verfolgt, führten sie das abenteuerliche Leben eines verstossenen Gesindels.

Von dem wüsten Treiben der Fahrenden entwirft ein deutscher Dichter (der Kanzler) am Ende des 13. Jahrhunderts eine bittere Schilderung. Er sagt von den Spielleuten: der erste lebt von Betrug, der zweite von Spiel, der dritte lügt sich an den Höfen herum, der vierte ist Seiltänzer, der fünfte spielt den Narren, der sechste lebt von Spotten und Schelten, der siebente handelt mit alten Kleidern, der achte sammelt Federn, der neunte thut Botendienst, der zehnte lebt von der Lüderlichkeit seines Weibes, seiner Tochter oder Magd (s. Bartsch, »Liederdichter«, S. 239). Aus der Verachtung der Fahrenden folgte ihre tiefe Stellung im Rechte. Den Germanen däuchte es unnaturlich, dass Jemand seine Ehre um Geld hingäbe; ein solcher war denen gleich gesetzt, welche die Freiheit mit Unfreiheit vertauschen; er hatte also kein Recht und keine Forderung an Busse. — Nach dem altfriesischen Rechte (»*Lex. Fries.*«, V, 1) konnte der »Klopffechter um Geld straflos erschlagen werden.« Der Sachsenspiegel (eine Sammlung der im nördlichen Deutschland geltenden Rechtsgewohnheiten, 1215—35 vom sächsischen Ritter Eike von Repkow zusammengestellt) erklärt alle Spielleute und unehlich Geborene für rechtlos: »Kempen vnd ir kinder, spelüde, vnd alle die vnecht geboren sin, vnde die diüue oder rof sünet oder weder geuet, vnde se des vor gerichte gevunnen werdet, oder die ir lif oder hut vnde har ledeget, die sind alle rechtlos (»Sachsenspiegel«, I. Buch, 38. Art., § 1). Aus einem Verbot daselbst folgt, dass Spielleute und Bankerte vormals straflos getödtet werden konnten; denn es heisst: Auch ein Spielmann oder Fallkind sollen nicht verletzt oder verwundet werden, weil sie keines Räubers oder Diebes Genossen sind, auf die man Jagd machen könnte (Al sy ok en man, speleman oder vnechte geboren, he enis doch dieues noch rouers genot nicht, alse man kempen up yne leden möge. Sachsensp., I. B., 50. Art., § 2. Ausg. Homeyer, Berlin, 1827). Wohl zu merken ist, dass im

ganzen 50. Artikel von Friedensbrechern die Rede ist und darunter finden auch die Spielleute Erwähnung. — Der Sachsenspiegel (III, 45) gab den Spielleuten und denen, die sich zu eigen geben, eine Scheinbusse, nämlich den Schatten eines Mannes, d. h. war ein Spielmann mit dem Schwert oder Messer getroffen, so durfte er nur auf den Schatten, welchen sein Beschädiger an die Wand warf, denselben Schlag oder Stoss thun. Dieselbe Scheinbusse, beinahe schlimmer als gar keine, gewährte dem beschädigten Spielmann auch das Bairische Landrecht des 14. Jahrhunderts, wo es wörtlich (s. Cod., No. 2856 der k. k. Hofbibliothek in Wien, Fol. 92b) heisst: »Spielevten vnd allen dy gut für ere nemend vnd dy sich ze aigen habend geben, den gibt man ain schatten aines manes lankh gegen der sunn, das ist also gesprochen: wer jn icht laides tuet vnd wolt in darumb puessen, der sol zu ainer wantt sten, da dy sunn anscheint vnd sol der spilmann oder der, der sich ze aigen hat geben, an der wannt an den hals slachen, mit solcher rache hat man in gepüesset«. — Im gothländischen Rechte, das lange in Schweden galt, ward Cap. 18 bestimmt: »Wer einen Spielmann erschlägt, soll ein dreijähriges Kalb und neue Handschuhe kaufen. Letztere hat er mit Fett zu bestreichen und den Erben des Erschlagenen auszuhändigen. Hierauf wird das Kalb auf einen Berg geführt, und der Erbe muss den Schwanz des Thieres in die Hand nehmen. Kann er mit den fettigen Handschuhen das Thier halten, wenn der Bauer demselben drei Streiche mit der Geissel giebt, so ist es sein; wo nicht, so hat er sein Recht auf anderweite Busse verloren. (»*Ost götal. drapab.*«, 18, 1; »*Vest götal. Lekarr.*«, I.; Grimm, »Rechtsalterthümer«, 678). — Das Stadtrecht von Salzburg 1420 (Ms. der Salzb. Bibl., Abdr. im Kloster VI, 284) bestimmt: »Schlagt aber jemand ainen Buben oder ainen Spilmann mit der Faust oder mit ainem Knüttel, der es verdient, der geit (gibt) nyemand nichts und varende Weib haben dasselb recht«. — Der Schwabenspiegel (Landrecht 15, 41) enterbte den Sohn, der gegen seines Vaters Willen Spielmann wird und erklärt die Spielleute für rechtlos. Die Stadtrechte verweigern ihnen den Zutritt oder zwangen sie zu öffentlichen Arbeiten und König Rudolph I. schloss sie von dem Landfrieden von 1287 aus (Pertz, legg. II. 430).

Die Kirche hatte seit alter Zeit in Dekreten sich gegen die Spielleute erklärt, sie wie Abgefallene behandelt und nur selten ihnen den Zutritt zum Altare gestattet, um an den Sakramenten Theil zu nehmen. Sie fuhr fort, das farende und gerende Volk zu verdammen. Unter vielen Stellen will ich hier nur die Stimmen des Predigers Berthold († 1278) anführen, der in seinen Predigten (Ausg. von Klink. 1824, S. 55; Pfeiffer's Ausg., Wien, 1862, S. 155) sie als Abtrünnige der Kirche und Genossen des Teufels schilt und es bedauert, dass je die Taufe über sie gekommen: »Daz sind diu gumpelliut, giger vnd tambûre, sowie die geheizen sint, alle die guot für êre nement . . . O wê, daz ie dehein touf ûf dich quam! wie du des toufes unde des kristentuomes verloukent (verläugnet) hast . . . . Wann (= denn) dû heizet Lasterbalc; so heizet dîn geselle Schandolf; so heizet der Hagedorn, so heizet der Hellefiwer, so heizet der Hagelstein. Alsô hastû manigen lasterbaren namen, als dîn gesellen die tiuvele, die aptrünnic sint«.

So war das herumziehende Völkchen nicht nur heimatlos, sondern vor bürgerlichen und kirchlichen Gesetzen auch schutz- und rechtlos. War ihre vagabundirende Lebensweise, ihre durch Zeugnisse unbezweifelte moralische Verworfenheit an ihrer Verachtung und niedrigen Rechtsstellung wohl Schuld, so darf man auch umgekehrt behaupten: ihr rechtloser Zustand trieb sie immer tiefer ins unmoralische Leben hinein. Welche Liebe zur Musik und darstellenden Kunst, welches Urtalent gehörte dazu, trotz der Geringschätzung von Aussen doch dem innern Drange und der eigenen Lust zu folgen! Nur das ächte Talent konnte all diese Schmach und Unbill ertragen, die mit dem Stande der fahrenden Musikanten und Schauspieler bis auf Shakespeares Zeit verknüpft war. Die äussere Erscheinung der Spielleute wies auf ihre niedrige Stel-

lung im Rechte hin. Es scheint nämlich durchgehends Forderung gewesen zu sein, dass die Spielleute ihr Haar und ihren Bart schoren. Das lange Haar, des freien Mannes Schmuck, war ihnen also gleich den Knechten versagt. Viele Abbildungen von Spielleuten in Kostüm-Büchern und die Abbildung eines Spielmanns in der Heidelb. Hs. des Sachsenspiegels dienen als Beleg für das Gesagte. Ueberdies putzten sie sich möglichst auf, liebten es in seidenen Gewändern zu gehen, die phantastisch mit allerlei Knoten besetzt waren und auf dem Kopfe trugen sie auf der Mütze oder dem Hute einen schwankenden Schmuck von Pfauenfedern. In Deutschland scheinen sie kürzere Oberkleider getragen zu haben, als sonst gewöhnlich war. Mit einem Worte: durch auffällige Tracht suchten sie die Menge zu locken und zu imponiren, wie solches ja heute noch Komödianten und Seiltänzer thun. — Soweit vom fahrenden Musikantenthum.

Das unstete und wüste Leben der fahrenden Musikanten dauerte so lange, bis durch Zeitumstände und allmählich bessern Geschmack sie doch einsahen, dass es eine heilsame Veränderung sei und es für sie besser würde, wenn sie, die Musiktreibenden, sich von den Mimen, Histrionen und Buffonen absonderten und zünftige Musikbanden bildeten. Die Spielleute wurden, nachdem ihre Künste immer weniger galten, genöthigt, sich dauernde Wohnorte zu suchen. Das stete Leben veranlasste sie zu einer bessern Ausbildung ihrer musikalischen Talente. Die bessere musikalische Ausbildung aber wieder lehrte fühlen, wie ungereimt es sei: ihre Kunst, die einer Veredlung fähig, mit unedlen Gaukeleien zu vermischen und dieses Gefühl bewirkte nach und nach die erwähnte Absonderung von Dingen, die ihrer Natur nach weder zusammen gehören, noch mit einander verträglich sind. Aus den bisherigen Spielleuten schieden Instrumentisten aller Art aus, die man, nachdem sie der bürgerlichen Ordnung sich unterworfen hatten, zu öffentlichen Aufzügen, Tänzen und Festlichkeiten in den Städten herbeizog und endlich auch zur Besetzung der Kirchenmusikchöre gebrauchte. So entstanden in der Zeit, wo Alles zünftig wurde und um zu bestehen zünftig werden musste, die zünftigen Musikanten oder »Musikantenzünfte« in Frankreich und Deutschland. Durch dies Zunftwesen der Musiker wurde ein besseres Streben ihrerseits angebahnt, der Bann der Gesetze von ihnen genommen, sie zu geachteten Gliedern der Gesellschaft umgewandelt und im Ganzen die Ausübung der Pfeifer- und Geigerkunst vervollkommnet.

In Frankreich hatte schon seit Ende des 13. Jahrhunderts eine gewisse Zahl von Jongleurs und Minestrels angefangen, sich ausschliesslich der Kunst der Instrumentalmusik zu widmen. Ihre Lage verbesserte sich durch die, zugleich ehrenvolle und einträgliche Stellung, die sie an den Fürstenhöfen fanden und von Tag zu Tag gewann ihr Stand mehr Einfluss. Hatten schon die ältesten fränkischen Könige in ihrem Gefolge Musiker und Instrumentisten, so gilt das auch von ihren Nachfolgern. Rechnungen und Verzeichnisse aus dem Ende des 13. Jahrhunderts erwähnen eine grosse Anzahl von Instrumentisten, die zur Hausmusik der regierenden Fürsten gehörten: Philipp der Schöne, Ludwig X., Philipp der Lange und Karl IV. und V. hatten mehr oder weniger zahlreiche Minestrels, deren Stellung wegen der damit verbundenen Vortheile eine sehr gesuchte war. Im Jahr 1295 wurde Jean Charmillon durch Philipp den Schönen zum *Rex ministelorum* oder *Roy des menestriers* ernannt. Somit gab es in Frankreich früher als in Deutschland Pfeiferkönige. Weil der Hof der Zielpunkt talentvoller Künstler war, so sieht man alle, die nach Glück und Ruhm strebten, nach Paris zusammenströmen. Am Beginn des 14. Jahrhunderts waren die Spielleute so zahlreich geworden, dass sie daran gingen, nach dem Vorbild der übrigen Corporationen die Ausübung ihrer Profession zu organisiren. Am 14. Sept. 1423 unterbreiteten 37 Jongleurs und Jongleuressen, an deren Spitze Pariset, der Ministrel des Königs, stand, der Gerichtsbarkeit von Paris ein Regulativ, dessen Grundabsicht war, Pri-

vilegien und Vergünstigungen zum Betrieb ihres Gewerbes in die Hände zu bekommen. Kurz darauf (1330) wurde in Paris eine Verbindung von Spielleuten unter dem Namen »*Confrérie de S. Julien des Menestriers*« gestiftet und am 23. Novbr. 1331 ihre Gesellschaft gerichtlich bestätigt. Sie wählten sich zu ihrem Schutzpatron einen alten Heiligen, St. Genest (einen römischen Taschenspieler, der zum Christenthum überging und unter Diocletian 303 den Märtyrertod litt); ihrem sichtbaren Vorsteher gaben sie den Titel: »*Roi des Menestriers*«, die Mitglieder nannten sich Compagnons, Jongleurs, Menestrieux, Menestrels. Die ganze Brüderschaft wohnte auf einer Strasse zusammen, die nach ihnen den Namen *Rue de S. Julien des menestriers* führte. Diese neue Gesellschaft fing aber bald wieder an, ein ausschweifendes Leben zu führen, sodass man ihr bei Geld- und Gefängnissstrafe untersagen musste, irgend etwas zu singen, zu sagen und darzustellen, wodurch öffentliches Aergerniss gegeben werden könne. Nach solchen strengen Befehlen kehrte ein Theil derselben zu seiner alten Lebensart zurück und legte sich auf Springen und Seiltanzen. Der übrige Theil verband sich von neuem unter obrigkeitlicher Genehmigung und gab sich jetzt den Titel: »*Menestrels, joueurs d'instrumens, tant haut que bas*« (Spieler hoher und tiefer Instrumente) und Karl VI. bestätigte durch Patent vom 14. April 1401 diesen Titel. Nachdem ist von dieser Gesellschaft der Spielleute lange Zeit nichts weiter von Belang bekannt geworden. Man weiss blos, dass sie eine lange Reihe von Musikantenkönigen hatten, darunter als namhafteste Rob. Caveron (1338), Copin de Brequin (1357), Constantin, weit später Guilleaume Dumanoir I. (1630) und sein Sohn Guill. D. II. und als letzter *Rex Ministelorum* oder *Roy des Menestrels* der berühmte Geiger Jean Pierre Guignon vorkommen. Diese Könige bekamen sogar silberne Kronen, wie man aus den Kosten ersehen kann, die bei Befreiung des 1356 bei Poitiers gefangenen wirklichen Königs Johann I. im Jahr 1367 berechnet wurden. Da heissts: »*Pour une couronne d'argent, qu'il donna le jour de la Tiphanie au Roy des Menestrels*« ... Alle diese Musikantenkönige wollten ihr Reich stets erweitern und gab es daher mancherlei Streitigkeiten. Der letzte, Jean Pierre Guignon, nannte sich »*Roi des Violons*« und wurde 1741 von Ludwig XV. in dieser Würde bestätigt; sein Bild ist mit diesem Titel in Kupfer gestochen. Wie schon einige seiner Vorgänger wollte er ausser den Musikanten auch die Organisten, Claviermeister und andere Musiker, die nicht zum Tanze spielten, sogar auch die Tanzmeister unter seine Botmässigkeit bringen. Darüber entspann sich ein weitläufiger Rechtsstreit, der endlich zu seinem Nachtheil ausfiel und den König Frankreichs 1773 bewog, diese musikalische Genossenschaft ganz aufzuheben. Die Aktenstücke darüber sind 1774 auf Befehl des Königs gedruckt worden unter dem Titel: »*Recueil d'Edit, Arret du Conseil du Roi, Lettres-Patentes, Memoires et Arrets du Parlement. En faveur des Musiciens du Royaume*«. Aus dieser Sammlung haben La Borde und Forkel ihre Nachrichten entnommen und mit Hinzunahme einiger Notizen von Coussemaker in »*Didron Annales*«, V. 318 bin ich ihnen auszugsweise gefolgt. Ausführliches über die Geschichte der französischen Spielleute bietet die preisgekrönte Abhandlung »*M. B. Bernhard, l'histoire de la corporation des menestriers de la ville de Paris*«.

Wenig später als in Frankreich erreichte das Musikantenwesen in Deutschland eine ähnliche zünftige Einrichtung. Wie dort, so traten auch hier die Spielleute (gewöhnlicher Pfeifer genannt) zu Brüderschaften zusammen. — Die älteste dieser Corporationen war die zu Wien im Jahr 1288 gestiftete St. Nicolai-Bruderschaft, die von 1354—1376 unter dem Schirm des Erbkämmerers Peter von Eberstorff stand. Das Amt dieses Schirmherrn, unter dessen Gerichtsbarkeit alle fahrende Leute in ganz Oesterreich standen, hiess das Ober-Spielgrafen-Amt. Es mag ungefähr um die Mitte des 14. Jahrhundert errichtet worden sein, denn daraufhin deutet die Jahrzahl 1354 bei obigen Nikolaibrüdern, jedenfalls erst nach 1331, demnach später als in Frank-

reich sind die deutschen Spielleute zünftig geworden. Den fahrenden Leuten und den von ihnen belästigten Bewohnern konnte nichts erwünschter sein, als dass unter diese Herumtreiber eine gewisse Ordnung gebracht wurde. Die deutschen Kaiser, die wiederholt ihr Missfallen über das Unwesen der Fahrenden kund gegeben, errichteten das Oberspielgrafenamt zunächst für Oesterreich, dessen Vorsteher der Spielgraf hiess, über alle fahrenden Leute des Landes die Oberaufsicht führte und in Wien seinen Sitz hatte. Ein solcher Obervorstand und Schirmherr wählte wieder für einzelne Bezirke seinen Untervorsteher, der Statthalter (lat. *locumtenens*, franz. *Lieutenant*) hiess, gewöhnlich aber den Titel Pfeiferkönig führte. Diese Einrichtung ging auch auf andere Gegenden des deutschen Reichs über und der Kaiser belehnte mehrere besonders angesehene Adelsgeschlechter mit dem Recht einer ähnlichen Gerichtsbarkeit über die fahrenden Leute eines bestimmten Distrikts.

So erfahren wir aus dem Elsass von einer berühmten Bruderschaft der Pfeifer, die im 14. Jahrhundert entstanden war und Jahrhunderte lang unter Schutz und Schirm der Herren von Rappoltstein standen. Ueber die Ernennung eines Pfeiferkönigs (Namens Heintzmann Gerver) für die Herrschaft von Rappoltstein im Elsass ist noch eine Urkunde vom Jahr 1400 vorhanden, die in Joh. Scheid's »*Dissertatio de jure in musicos*«, p. 47 und daraus bei Forkel »Gesch. d. M.«, II., 751 abgedruckt ist und die Ueberschrift führt: *Constitutio Vicarii sive Locumtenentis hodie vulgo* Pfeiffer-Königs.« Eine noch ältere Urkunde, betitelt: »*Constitutio Regis Aurigarum per Terras Moguntinas, Anno* 1385, darin Erzbischof Adolf von Mainz seinen Pfeifer (einen gewissen Brachte) zum König der farenden Lute (*Rex Aurigarum*) ernennt, ist abgedruckt in »Gundeni: *Cod. diplomat.*« III. 578. Zum Amt eines solchen Pfeiferkönigs gehörte: Aufsicht über die ganze Genossenschaft seines Bezirks zu führen, über vorkommende Dinge Bericht zu erstatten und über Aufrechterhaltung der Zunftgesetze zu wachen, welche unter andern verordnen (hier folgt der Wortlaut einer bei Joh. Scheid mitgetheilten Urkunde der Elsasser Pfeifer): »dass kein Spielmann, der sey ein Pfeiffer, Trummenschläger, geiger, zinckhenbläser oder was der oder die sonsten für Spiel und kurtzweyl treiben khennen, zwischen dem hawenstein obwendig Basel vnd dem Hagenawer Forst den ganzen bezürckh eingeschlossen, weder in Stätten, Dörfern und Fleckchen auch sonst zu offenen Dantzen, Gesellschaften, gemeinschafften, schiessen, oder andern khurtzweilen mit soll zulassen oder geduldet werden, er seyn dann zuvor in die Bruderschaft vff vnd angenommen«. Mit diesem »Königreich varender Lüte« im Elsass war auch ein besonderes Gericht verbunden, welches über alle in der Gesellschaft vorkommenden Fälle Recht und Urtheil sprach. Es bestand aus einem Schultheiss, vier Meistern, zwölf Beisitzern (den Zwölfern) und einem Weybel (Webel, Apparitor). Von diesem Pfeifergericht konnte an den Schutzherrn appellirt werden. Die Bruderschaft des ganzen Königreichs der Pfeifer im Elsass theilte sich in die obere, mittlere und untere, je nach dem angewiesenen Bezirke. Jede musste des Jahres einmal an einem bestimmten Orte und Tage sich versammeln. Der Tag, an welchem solches geschah, hiess der Pfeifertag. Noch zu Anfang des vorigen Jahrhunderts ist er abgehalten worden.

Dieser Pfeifertag ist in Matthesons »*Critica Musica*«, II., p. 343 so beschrieben: »Es lassen Ihro hochfürstl. Durchlaucht, der Pfalzgraf von Birkenfeld, als Graf von Rappoltstein im Oberelsass und als sogenannter König der Pfeifer oder Spielleute, den Pfeifertag jährlich durch Ihren Königs-Lieutenant (welcher solche Charge von Serenissimo erkauft) an dreien Orten halten, als nehmlich im August zu Bischweiler im Niederelsass, allwo alle Spielleute selbiger Landgrafschaft, deren Zahl sich auf 400 erstreckt, erscheinen müssen. Im Monat September darauf wird der Pfeifertag zu Rappoltsweiler im Oberelsass von allen Spielleuten selbiger Landschaft gehalten, und in eben diesem Monat auch zu Thann im Sundgau, von allen die im selbigen Gebiete bis nach Basel wohnen. Es werden in allem an 1050 Personen sein. In ihrem

Aufzuge zu Bischweiler wird der Anfang von vier Trompetern und einem Pauker zu Pferde gemacht. Darauf folgt ein Herold in pfalzgräflicher Liverey, dann des Königs Lieutenant (Pfeiferkönig) mit einer auf dem Hute befestigten Krone; nach ihm die Gerichtsleute oder Musikanten und alsdann der Fähnrich mit der Fahne. Hernach marschiren die Spielleute auf, sechs in der Reihe, welche alle aufspielen, was verlangt wird. Ehe sie aber ins Schloss ziehen, gehen sie vorher in ein nahgelegenes Dorf, alle in ihrer Ordnung und müssen allda, dem alten Gebrauch nach, eine Messe lesen lassen, wobei aber die evangelischen Spielleute nicht knieen, wohl aber mit opfern müssen (d. i. etwas Geld nach Belieben auf den Altar legen) müssen. Wenn sie nun solchergestalt geopfert haben und darauf durch den Garten in den Schlosshof gezogen sind, so stellt sich erstlich die beste Bande der Bischweiler Musikanten in den Kreis und lässt sich allein hören; nachgehends tritt die zweite Bande auf u. s. f. Zuletzt muss ein jeder einen silbernen vergüldeten Becher, der ein halb Maass (Wein) enthält, austrinken und darauf zieht der ganze Haufe in vorbesagter Ordnung aus dem Schlosse in das Wirthshaus, woselbst das Mittagsessen für einen Thaler für jede Person bestellt ist. Nach vollbrachtem Pfeifertage wird Gerichts- und Freveltag gehalten über Spielleute so etwas verbrochen haben. (Geschichte und Einrichtung dieser Elsasser Pfeiferinnung ist vollständig dargestellt durch zwei neuere Schriften, auf die wir unsere Leser verweisen: 1) J. F. Lobstein, »Beiträge zur Geschichte der Musik im Elsass und besonders in Strassburg, 1840«. 2) Ernst Barre, »Ueber die Bruderschaft der Pfeifer im Elsass. Ein Vortrag nebst urkundlichen Belegen«, Colmar, 1873).

In den Niederlanden muss das musikalische Zunftwesen bald Nachahmung gefunden haben. Die Ministrels dort vereinigten sich zu einer besondern Gesellschuft, traten in Dienste der Städte und Fürsten und nannten sich seitdem nach ihren Hauptinstrumenten *Pipers* und *Trumpeners*. Im Jahr 1383 werden Pipers der Stadt Arnheim erwähnt, 1386 des Herzogs von Geldern, 1420 der Stadt Dordrecht und 1383 trumpeners desselben Herzogs (s. van Hasselt, »*Arnhemische oudheden*«, IV., 73, 74). Wie viel an Jahrgehalt und Kleidern die Stadt Leyden ihren pipers und trumpers im Jahre 1419 und 1420 gab, ist in einem Rechnungsbuch genau angegeben (s. *Verhandelingen van de maatsch. der nederl. Letterk. te Leiden*, I., 217, 421).

Auch England ahmte das Musikanten-Zunftwesen und das Königsspiel nach. Zu Beverley in Yorkshire bestand seit alten Zeiten eine geschlossene Bruderschaft der Minstrels und wurde der erste Musikantenkönig vom Herzog von Lancaster (John of Gaunt) ernannt und mit einem Privilegium versehen, wie man in Busby, »Gesch. d. Musik«, übersetzt von Michaelis, I., 374 ff. lesen kann. Die Herrschaft der englischen Pfeiferkönige und ihrer Gerichtshöfe dauerte immer nur ein Jahr und wurde alljährlich am 16. August auf dem zu Tutbury abgehaltenen Gerichtstage erneuert.

Die zunftmässigen Einrichtungen des Musikantenthums aus dem Mittelalter, die gewiss für ihre Zeit zweckmässig waren und manchen Nutzen brachten, haben sich lange genug erhalten. Das Oberspielgrafenamt zu Wien wurde erst am 30. October 1782 von Kaiser Joseph II. aufgehoben, weil es der natürlichen Freiheit, durch Kunst sein Brod zu verdienen, unangemessen war. Die Pfeiferinnung des Elsass wurde nicht eher aufgehoben, als bis durch die Gesetze der französischen Revolution mit den Feudallasten alle Zünfte und Innungen aufhörten, also nicht früher denn 1789. Der letzte Mann, der als Mitglied dieser Pfeiferinnung angehört hatte, war Franz Lorenz Chappuy, ein geborner Strassburger (geb. 1. Octbr. 1751) und geschickter Violinvirtuos, welcher am 23. Decbr. 1838 starb.

Aus diesen Bruderschaften der Pfeifer und ihrer Organisation für bestimmte Länder und Distrikte gingen bald (schon im 15. Jahrhundert) ähnliche Einrichtungen in den Städten (voran in den freien Reichsstädten) hervor, indem man dort Musiker in städtische Dienste nahm und so die Stadt-

pfeifereien (s. d. Art.) begründete, die erst in der neuesten Zeit mit ihren Einrichtungen und ihrem Innungszwange aufgehoben wurden und freien bürgerlichen Musikchören Platz machen mussten. Neben den zünftigen Stadtpfeifern bestand Jahrhunderte lang die Zunft der »Trompeter und Heerpauker« (s. d. Art.) mit besonderen Vorrechten, welche den Stadtmusikern mancherlei Beschränkung auferlegte. Durch Uebertretung darauf bezüglicher Verbote entstanden mancherlei Streitigkeiten, bis auch die Hof- und Feldtrompeter mit ihrem Zwange der freien Zeit gegenüber fallen mussten.

Spiess, Johann Martin, Kirchencomponist, geboren in Baiern gegen 1715, war Musikdirektor und Gesanglehrer am Gymnasium zu Heidelberg und Organist an der Peterskirche daselbst liess sich später in Bern nieder, wo er 1766 noch lebte. Von seinen Compositionen erschienen im Druck: 1) »Davids Harfenspiel in 150 Psalmen auf 342 Liedermelodien« (Stuttgart, 1745, in 4°). 2) »Geistliche Liebesposaune in 342 Liedermelodien« (ebend.). 3) »Geistliche Arien« erster Theil (Bern, 1761, in 4°).

Spiess, Meinrad, berühmter Kirchencomponist, geboren gegen Ende des 17. Jahrhunderts, wahrscheinlich in Baiern, war Prior des Klosters Yrsel in Schwaben. Er lebte als solcher noch 1774 im vorgerückten Alter. Sein Lehrmeister im Contrapunkt war Joseph Anton Bernabei. Der fleissige und gelehrte Musiker hinterliess die folgenden Werke: »*Antiphonarium Marianum, continens* 26 *Anthiphonis, Alma Redemptoris, Ave Regina, a canto vel alto solo, cum* 2 *violinis et organo*« op. 1 (Kempten, 1713). »*Cithara Davidis noviter animata, hoc est Psalmi vespertini* 4 *vocum,* 2 *violinis,* 2 *violis, violine et organo*«, op. 2 (Constance, 1717, in Fol.). »*Philomela ecclesiastica hoc est cantiones sacrae, a voce sola cantante et* 2 *viol. cum org.*«, op. 3 (Augsburg, 1718). »*Cultus latrieutico-musicus, hoc est sex Missae fest. una cum* 2 *Missis de Requiem,* 4 *voc. ord.* 2 *viol.,* 2 *violone et organo*», op. 4 (Constance, 1719). »*Laus Dei in Sanctis ejus, hoc est Offertoria XX de Communi Sanctorum, a* 4 *voc. ord.* 2 *viol.,* 2 *violone et organo*», op. 5 (Mindelheim, 1723). »*Hyperdulia musica, hoc est Litaniae Laurentanae de B. M. V. a* 4 *voc.,* 2 *viol.,* 2 *violone et organo*«, op. 6 (Augsburg, 1726). »*Sonata XII ad* 2 *viol., violone et org.*«, op. 7 (Augsburg, 1734). Sein letztes Werk ist: »*Tractatus musicus compositorio practicus*«, das ist: »Musikalischer Traktat, in welchen alle gute und sichere *Fundamenta* zur Musikalischen Composition zusammengetragen, gegen einander gehalten, erkläret und mit Exempeln erläutert werden u. s. w. sammt einem Anhange, in welchem fast alle in griechischer, lateinischer, welscher, französischer und deutscher Sprache gebräuchliche Kunstwörter erkläret werden« (Augsburg, 1745). Hiller giebt eine Analyse des Buches (»Wöchentliche Nachrichten«, Band III, 1768—1769) und bemerkt dabei mit Recht: Es würde sich besser lesen lassen, wenn es aus dem Deutschen noch einmal ins Deutsche übersetzt würde. Die Sprache in diesem Werke ist ebenso seltsam wie die Orthographie u. s. w.

Spiletta, Sign., geborne Giordani, italienische Sängerin, sang 1755 in London mit ausserordentlichem Beifall, besonders wegen den geschmackvollen und immer neuen Verzierungen der Arien, die sie wiederholen musste, bewundert. Ihr Bild erschien in London nach van Loo, von Corbutt in Kupfer gestochen.

Spillflöte, s. Gemshorn.

Spinaccino, Francesco, der älteste italienische Lautenist, dessen Name bekannt ist. Die beiden ältesten Lautentabulaturen dieses Künstlers veröffentlichte 1507 Ottavio Petrucci. Diese Sammlungen führen den Titel: »*Intabulatura de Lauto libro primo*«. Auf der letzten Seite steht: »*Impressum Venetiis, per Octavianum Petrutium Forosemproniensem,* 1507«. Auf dem zweiten Blatte steht: »*Regula pro illis qui canere nesciunt*«; auf dem dritten: »*Christophorus Pierius Gigas Forosemproniensis in laudem Francisci Spinaccini*«. Das zweite Tabulaturenbuch führt den Titel: »*Intabulatura de Lauto libro secondo*« u. s. w.

Spindelflöte, s. Spitzflöte.

Spindler, Franz Stanislaus, Schauspieler, Sänger und Componist, ge-

boren zu Augsburg 1759, betrat 1782 zum ersten Mal das Theater. 1795 war er in Breslau, 1797 in Wien als Sänger thätig. Folgende auf verschiedenen Theatern beifällig aufgenommene Opern und Operetten schrieb er: »Kain und Abel«, Melodrama; »Balders Tod«, Oper; »Die Liebe in der Ukraine«, Oper; »Priamus und Thisbe«, Melodrama; »Der Wandersmann«, Operette (Text und Musik); »Reue vor der That«, »Freitags-Reisen«, »Amor und graue Haare« (Brünn, 1791); »Die vier Vormünder« (Breslau, 1795); Musik zu »Achmed und Zenide«.

Spindler, Fritz, geschätzter Pianofortelehrer und Componist, wurde geboren in Wurzbach bei Lobenstein am 24. November 1817. Sein Vater, ein Uhrmacher, war leidenschaftlicher Musikdilettant, der insbesondere an Winterabenden seiner Familie Tänze auf der Violine vorspielte und dadurch den Sinn des kleinen Fritz für Musik erweckte. Dieser suchte den Vater anfänglich auf einer Violine, später auf einem Clavier zu begleiten. Bald folgte nun regelmässiger Unterricht im Pianoforte-, Violin- und Orgelspiel beim Cantor und Organisten Wilhelm Joch. 1831 bezog S. das Gymnasium zu Schleiz mit der Absicht, später Theologie zu studiren. Trotz fleissiger Studien der alten Sprachen und dem besten Vorsatz, ein tüchtiger Theolog zu werden, erwachte doch die Lust an der Musik immer heftiger, genährt durch die oft gehörten trefflichen Aufführungen der fürstlichen Kapelle in Schleiz. So fasste er endlich den Entschluss, sich ganz der geliebten Kunst zu widmen und ging 1835 nach Dessau, um ausschliesslich Musik unter Leitung des berühmten Kapellmeisters Dr. Fr. Schneider zu treiben. Nach zweijähriger Lehrzeit in Dessau kehrte er nach Wurzbach zurück, um dort in strenger Zurückgezogenheit sich weiter auszubilden. 1841 ging S. nach Dresden, wo er bald einen grossen Wirkungskreis als Pianofortelehrer fand und von wo aus ihm seine zahlreichen Clavircompositionen bald eine ausserordentliche Popularität und Berühmtheit verschafften. Die Opuszahl seiner gedruckten Werke hat augenblicklich die hohe Zahl 310 erreicht. Die meisten seiner Clavierstücke sind mittelschwer und bringen die Klangwirkung des Instruments, sowie die Leistung des Spielers zu bester Geltung. Natürlich ist unter so vielen Werken nicht Alles gleich gut, doch sucht sich S. stets vom Gewöhnlichen fern zu halten. Dass er auch den höchsten Zielen der Kunst nicht ohne Erfolg nachstrebt, hat er durch seine trefflichen Compositionen für Orchester und Kammer bewiesen. Davon sind zu nennen: 2 bei Hoffmeister und Siegel in Leipzig erschiene Sinfonien, op. 60 und 150; eine noch ungedruckte, aber oft mit Beifall aufgeführte »orientalische Sinfonie«; 1 Concert *(C-moll)* für Pianoforte und Orchester; 1 Quartett für Streichinstrumente; 1 Quartett und 1 Trio für Clavier und Streichinstrumente; 3 kleine Trios für Clavier und Streichinstrumente. Bemerkenswerth für Unterrichtszwecke sind 30 Sonatinen zu 2 Händen und 12 Sonatinen zu 4 Händen. — Eine Tochter Spindler's, Hildegard, geschickte Pianistin, verheiratete sich 1875 mit dem russischen Hofrath Dr. Koppe.

Spinett, ital.: *Spinetto;* franz.: *Epinette* nannte man die im 16. bis 18. Jahrhundert gebräuchliche kleine Sorte von Clavierinstrumenten, die von kleiner viereckiger Form (wie das Clavichord), aber auch zuweilen dreieckig waren (wie das Clavicembalo) und in der Stimmung um eine Quint oder gar eine Octav höher standen, als der gewöhnliche Flügel. Dieses Tasteninstrumentchen, das man in oder auf die grössern stellte, war nur einchörig mit dünnen Messingsaiten bezogen und hatte drei Octaven Umfang. Wie der Flügel, so wurde es durch Rabenkiele, an Docken befestigt, zum Klingen gebracht; das war sein Unterschied vom Clavichord, welches mit Tangenten die Saiten berührte. Hatte das Spinett zuweilen auch Flügelgestalt, so war stets die Claviatur an der geradlaufenden Langseite angebracht und liefen die Saiten nicht in der Richtung der Tasten (wie beim Flügel), sondern querüber. In England und in den Niederlanden hiess dasselbe kleine Tasteninstrument Virginal. In Deutschland nannte man es schlichtweg »das Instrument«, wie noch

jetzt für alle Claviere ohne Unterschied der Form gesagt wird. Zuweilen hatte man sonst an alten Kielflügeln die Einrichtung, dass man zu jedem Saitenchor eine Saite um eine Octav höher stimmte, und nannte auch diese Vorrichtung, wobei also zu jedem Ton seine Octav mit anschlug, das Spinett oder Octävchen.

Spinettchen, ein Zug an der Saitenharmonika, vermittelst welches eine dritte Saite des sonst durchaus zweichörigen Instruments allein erklingt.

Spinettdraht, eine Art Messing- und Eisendraht, wie er zu den Clavier-saiten gebraucht wird.

Spinettzug, s. Spinettchen.

Spirafina, ein von Heinr. Spira erfundenes Musikinstrument, welches sich dem verbesserten »hölzernen Gelächter« durch nichts unterscheidet, als dass das tongebende Mittel aus Glaskörpern besteht, die aber nicht, wie bei der alten Glasharmonika, mit den Fingern gestrichen, sondern nach demselben Princip wie bei den Holz- und Strohinstrumenten geklopft werden. Der Ton des Instrumentes zeichnet sich durch eine helle Klangfarbe aus. Spira concertirte im Jahre 1852 mit grossem Beifall in Prag auf diesem Instrumente.

Spiridione, Berthold, Carmeliter-Mönch des Klosters St. Theodor zu Bamberg, lebte, als Organist berühmt, in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts. In Frankreich war er unter dem Namen Grand-Carme (Carmeliter) bekannt. Von seinen Werken sind zu nennen: »Neue und bis dato unbekannte Unterweisung, wie man in kurzer Zeit nicht allein zu vollkommener Orgel und Instrumentschlagen, sondern auch zu der Kunst der Composition gänzlich gelangen macht« (Bamberg, 1670, in Fol.). Der zweite Theil dieses Werkes enthält 240 Variationen über fünf Clauseln, vier bis fünf Takte lang; sieben Toccatinen, zwei Gaillarden und vier Correnten und ist benannt: »*Nova instructio pro pulsandis organis, spinettis, manuchordiis*« u. s. w. (Bamberg, 1671). Der dritte und vierte Theil ebend. 1679, in Fol. Der fünfte Theil erschien unter dem Titel: »Musikalische Erzgruben, bestehend in 10 neu erfundenen Tabellen mit fünf Stimmen« (ibid. 1683, in Fol.) und ein Theil dieser Sammlung zu Venedig, 1691: »*Toccate, Ricercari e Canzoni francesi intavolati da Bertoldo Spiridione*«. Eine andere Sammlung: »*Musica Romana D. D. Foggiae, Carrissimi, Gratiani, aliorumque excellentissimorum authorum, hactenus tribus duntaxat vocibus decantata et* 2 *viol.* erschien 1665 in Venedig. Sein letztes Werk ist: »*Musica Theoliturgica* 5 *vocum et* 2 *viol.*« (ebend. 1668, in Fol.).

Spiritoso — *Spirituoso, con spirito,* Vortragsbezeichnung = mit begeistertem, feurigem Vortrage.

Spithama, die Spannweite zwischen Daumen und kleinem Finger.

Spitta, Dr. Philipp, geboren am 27. December 1841, widmete sich dem Studium der Philologie, brachte es auch bis zum Professor am Nicolai-Gymnasium in Leipzig, und wir würden wohl niemals Veranlassung genommen haben, seiner hier zu gedenken, wenn er nicht in massloser Ueberschätzung seiner dilettantischen Musikbildung sich verleiten liess, als Musiker Einfluss und Stellung gewinnen zu wollen. Herr Spitta veröffentlichte den ersten Band einer Biographie: Johann Sebastian Bach (Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1873), in welchem er nur den Beweis lieferte, dass er ein achtbarer Philologe sein mag, dem aber die Musikwissenschaft ein vollständig fremdes Gebiet ist, dessen Verständniss daher sich der grosse Meister, dem er sein Interesse zuwandte, vollständig entzieht. (Vergl.: Reissmann, »Die Königl. Hochschule für Musik in Berlin«. 1876. Berlin, Guttentag.) Dennoch wurde Spitta auf den Vorschlag des Herrn Direktor Joseph Joachim als Professor der Musikwissenschaft an die Königl. Hochschule in Berlin berufen unter gleichzeitiger Ernennung zum zweiten ständigen Sekretär der Akademie der Künste, und zum Ueberfluss errichtete man für ihn auch noch einen neuen Lehrstuhl für Musikwissenschaft an der Berliner Universität.

Spitz-Cornetto, in der Orgel ein veraltetes Pedalrohrwerk von blökendem Klange.

Spitzeder, Betty, geborene Vio, ausgezeichnete Sängerin, Tochter des am Rhein bekannt gewesenen Sängers Vio, soll aus Lübeck stammen, kam aber sehr früh nach Italien und legte dort den Grund zu ihrer gesanglichen Ausbildung, welche in Wien vollendet wurde. Auf einer Kunstreise durch Deutschland wurde sie am Königstädter Theater zu Berlin engagirt und verheiratete sich 1831 als dessen zweite Gattin mit dem Bassisten Spitzeder (s. unten), dem sie nach München folgte. Sie starb daselbst im December 1872.

Spitzeder, Henriette, geborene Schüler, ebenfalls talentvolle und beliebte Sängerin, geboren am 18. März 1800 in Dessau, begann ihre theatralische Laufbahn in Nürnberg und wurde später als erste Sängerin am Königstädter Theater engagirt. Sie war als erste Gattin desselben mit J. Spitzeder verheiratet, starb aber schon 1828 am 30. November.

Spitzeder, Joseph, Bassist, ausgezeichneter Sänger im komischen Fache, war bis zu seinem Abgange der Liebling der Berliner. Er war in Bonn 1795 geboren und spielte schon in früher Jugend in Kinderkomödien, später war er in Bamberg, Nürnberg und Wien thätig. Seine Glanzperiode begann mit seinem Engagement am Königstädter Theater, wo er am 4. August 1824 als Istock in der Ochsenmenuett mit vielem Beifall debütirte. Seine prachtvolle Bassstimme umfasste einen Umfang vom Contra-*C* bis zum hohen *E*. Sein Spiel war ausgezeichnet. S. gilt für den ersten Bassbuffosänger Deutschlands. Sein Repertoir war sehr gross, bestand aber meistens aus Opernparthien, die bereits vom Repertoir verschwunden sind. Zwistigkeiten mit der Direktion veranlassten ihn später, Berlin zu verlassen. Er ging nach München, wo er nicht sehr lange darauf am 13. December 1832 starb.

Spitzflöte, *Flauto cuspido*, Flachflöte, 2,5 und 1,25 Mtr., ist eine offene Flötenstimme mit conischem Körper; der Corpus derselben hat am Labio Principalmensur, läuft nach der Spitze aber spitz zu und hat oben $^1/_3$ der Labioweite. Als Solostimme findet sie weniger Verwendung, eignet sich jedoch sehr zur Begleitung. Der Ton ist ein schwacher, bedeckter Principalton. Die Flachflöte unterscheidet sich von der Spitzflöte dadurch, dass erstere oben weiter als letztere hergestellt wird; hierdurch gewinnt selbstverständlich der Ton der Flachflöte an Stärke und Helle. Die Herstellung dieser Stimme geschieht aus Metall, seltener in der Tiefe aus Holz. Im Pedal stehend, heisst sie Spitzflötenbass. Auch als Quintstimme $2^2/_3$ und $1^1/_3'$ kommt sie unter dem Namen Spitzquinte oder Quintspitz vor. Prätorius behandelt diese Stimme ausführlich.

Spitzharfe, auch Zwitscher- und Flügelharfe, ital.: *Arpanetta*, franz.: *harfenet* genannt, war ein Saiteninstrument, das eine Verbindung der Harfe mit dem Psalterium darstellt; in seiner Form war es eine kleine Harfe, durch seine Spielmanier und seinen doppelten Resonanzboden war es ein Psalterium. Mit zwei Reihen Metallsaiten war es bezogen, die durch eine doppelte Resonanztafel getrennt waren. Auf der rechten Seite lagen die höhern Saiten von Stahl, auf der linken die tiefern von Messing. Der Ton dieser Drahtharfe glich dem der Zither. Beim Spiel wurde das Instrument auf den Tisch oder ein besonderes Gestell gestellt, so dass die Saiten perpendikulär laufen und die längern Saiten dem Spieler zunächst lagen. Das Instrument war ungefähr $2^1/_2$ bis 3 Fuss hoch und $1^1/_2$ Fuss breit, unten rechtwinkelig, oben auf der dem Spieler zugekehrten Vorderseite in eine Spitze auslaufend. Es hatte 49 Saiten und also, da sie nicht doppelchörig waren, ebensoviel Töne zur Verfügung, von *F* bis f^3. Die chromatischen Saiten mit ihren abhängigen Tönen lagen etwas tiefer als die diatonischen Haupttöne, auf dem Stege aber alle gleich. Mannichfache Unvollkommenheiten liessen das mittelalterliche Instrument in Vergessenheit gerathen. Schon Agricola 1528 und Prätorius 1619 erwähnen die Spitzharfe nicht, ebensowenig kennt sie Walther's Lexikon. Das ist auffällig. Gleichwohl beschreibt sie Koch und nach ihm Schilling's Lexikon genau, deren Beschreibung

ich wesentlich gefolgt bin. Sie musste also doch noch in Exemplaren irgendwo vorhanden sein, wenn nicht etwa eine Verwechslung mit der grossen Doppelharfe (s. d. L. 4, S. 521), die unbezweifelt aus jenen kleinen Spitzharfen mit Resonanztafel hervorging, hierbei vorlag. — Chouquet (Catalog der Musikinstrumente im Museum des Pariser Conservatoirs p. 40) bemerkt zu einem aus der Zeit Ludwig's XIII. erhaltenen Exemplar der Arpanetta folgendes, was ich übersetzt gebe: »Die Deutschen haben dies Instrument Spitzharfe, auch Davidsharfe genannt, obgleich nicht erweisbar ist, dass David ein Instrument von dieser Form gespielt habe. Die altfranzösischen Schriftsteller nennen die Arpanetta der Italiener Rote. Aber die gewöhnliche Rote war (wie die Harfe) mit Darmsaiten bespannt, während die kleine Rote Metallsaiten hatte und mit silbernen Griffeln gespielt wurde, die man wie Fingerhüte an die Finger steckte.« — Woher der achtbare Kenner der Musikinstrumente diese wichtige Nachricht habe, sagt er nicht. Sie bringt etwas Licht in das nebulöse Kapitel von der mittelalterlichen Rote, welche bald und mit Wahrheit als eine Art Cither erkannt wird, bald auch ein Bogeninstrument gewesen sein soll.

Spizel, Theophilus, geboren zu Augsburg am 11. Septbr. 1639, studirte zu Leipzig, Wittenberg, Leiden, Strassburg und Basel und kehrte, nachdem er grosse Reisen gemacht, 1662 nach seiner Vaterstadt zurück, wo er Diakonus und Senior des Ministerii wurde. Er gab Lebensbeschreibungen nebst Bildnissen berühmter Kirchenväter und Theologen heraus; unter diesen einige, welche sich um die Tonkunst oder die Förderung des Kirchengesanges verdient gemacht haben. In dem Werke: »*Vetus Academia Jesu Christi, Iconibus exemplis et documentis priscorum pietatis verae Doctorum et Professorum illustrata*« (Augustae Vindel, 1671, 4°) findet man: *St. Ambrosius, St. Hieronymus, St. Augustinus, St. Bernhard* und *Gregorius Magnus.* In einem zweiten: »*Templum Honoris reseratum, in quo L. illustrium aevi huius Orthodoxorum, ac beate defunctorum Theologorum, Philologorum que imagines exhibentur etc.*« (Augustae Vindelicorum, 1673, 4°), Conrad Ditericus und Sethus Calvisius.

Spörken oder Spork, Franz Anton, Reichsgraf **von,** ist zu Lissa auf der Herrschaft seines Vaters 1662 geboren. Er ererbte von diesem ein bedeutendes Vermögen, das er als begeisterter Musikfreund und Kenner auch vielfältig zu Nutz und Frommen dieser Kunst anwendete. So liess er zwei talentvolle Organisten auf seine Kosten in Italien ausbilden. (Der eine war Tiburtius Winkler aus Breslau.) Nächstdem suchte er alles Bemerkenswerthe, was ihm in fremden Ländern auffiel, nach Böhmen zu verpflanzen. 1680 befand er sich in Paris, als kurz vorher das Waldhorn erfunden worden war. Er liess alsbald zwei seiner Diener als Bläser dieses schönen Instruments ausbilden und führte auf diese Weise das Waldhorn zuerst nach Böhmen. Man hat nachdem auch Jahrzehnte hindurch die besten Waldhornisten in Böhmen gefunden. Die erste italienische Oper verpflanzte S. ebenfalls zuerst nach Böhmen. In »*Faustini Prochaska de Saecularibus Liberalium Artium in Bohemia et Moravia* u. s. w.« (Prag, 1782, 8°) kann man diese beiden Angaben bestätigt finden. S. starb auf seinem Gute in Lissa am 30. März 1788.

Spohr, Louis, Componist und Violinvirtuos, ist am 5. April 1784 zu Braunschweig geboren, nicht zu Seesen, wie nach Gerber's Vorgang Gassner, Fétis in der ersten Auflage seiner »*Biographie universelle*« und andere Lexikographen berichtet haben. Wie S. in seiner Selbstbiographie angiebt, wurde sein Vater, ein Arzt, später Medicinalrath, erst 1786 nach dem Braunschweigischen Städtchen Seesen versetzt, und hier war es, wo der gefeierte Künstler seine Knabenjahre zubrachte, wo seine musikalischen Anlagen zu frühzeitiger Entfaltung kamen. Die Eltern waren musikalisch; der Vater blies Flöte, die Mutter, eine Tochter des Braunschweigischen Predigers Henke, spielte sehr fertig Clavier und sang die italienischen Bravourarien der damaligen Zeit. Da sie sehr oft des Abends musicirten, so wurde der Sinn und die Liebe zur Tonkunst bald bei dem Knaben geweckt. Zuerst begann er, mit einer klaren

Sopranstimme begabt, zu singen und im vierten oder fünften Lebensjahre durfte er schon in Duetten mit der Mutter an den Abendmusiken theilnehmen. Um diese Zeit war es, dass der Vater, seinem dringend geäusserten Wunsche nachgebend, ihm vom Jahrmarkt eine Geige mit nach Hause brachte, auf welcher er dann unaufhörlich spielte. Bald darauf erhielt er Unterricht vom Rektor Riemenschneider, und kaum hatte er die Griffe der Geige nach Noten erlernt, so konnte er sich auch schon, zuerst mit einem Trio von Kalkbrenner für Clavier, Flöte und Violine, an den musikalischen Abendunterhaltungen des Hauses betheiligen.

Ein französischer Emigrant Namens Dufour, der um das Jahr 1790 oder 1791 nach Seesen gekommen war und sich dort durch Sprachunterricht ernährte zugleich aber sehr fertig Violine und Violoncell spielte, war der erste, der Spohr's ausserordentliche Begabung erkannte und dem Vater zuredete, einen Musiker aus ihm zu machen. Dufour selbst übernahm es, ihn im Violinspiel zu unterrichten, bewirkte auch, nachdem sich der Knabe ohne vorhergegangene Anleitung mit allerlei Compositionsversuchen hervorgewagt, dass derselbe behufs theoretischer Ausbildung nach Braunschweig geschickt wurde. Hier begann er unter der Leitung eines Organisten Namens Hartung die Composition zu studiren, jedoch ohne besondern Erfolg, da die Grämlichkeit des Lehrers dem übrigens strebsamen Jüngling die Freude an dieser Disciplin völlig verleidete. Nach kurzer Zeit hörte wegen Kränklichkeit des alten Mannes der Unterricht ganz auf und ist der einzige geblieben, den S. in der Theorie überhaupt genossen hat. Desto glücklicheren Verlauf nahm sein Studium des Violinspiels unter Leitung des Concertmeisters Maucourt, des besten Geigers der Braunschweiger Kapelle: schon im Beginn seines 15. Lebensjahres konnte er sich mit einem Concert seiner Composition bei Hofe hören lassen und den Herzog, welcher selbst Violine spielte, so sehr befriedigen, dass derselbe ihn durch Rescript vom 2. August 1799 zum Kammermusikus mit hundert Thalern Gehalt ernannte. Auch auf seine fernere Ausbildung war der Herzog bedacht, indem er ihn einige Jahre später aufforderte, sich unter den berühmten Geigern der damaligen Zeit einen Lehrer zu wählen. Ohne Bedenken wurde zunächst Viotti genannt; nachdem dieser, der inzwischen Weinhändler geworden war, den Vorschlag abgelehnt hatte, Ferdinand Eck in Paris, nächst jenem der berühmteste Geiger; aber auch Eck befand sich nicht in den Verhältnissen, Schüler anzunehmen und schlug dafür seinen jüngeren Bruder und Schüler Franz Eck als Lehrer vor. Dieser kam, spielte bei Hofe und gefiel dem Herzog so sehr, dass ihm, obwohl er auf einer Kunstreise nach Russland begriffen, der junge S. als Schüler übergeben wurde. Im April 1802 traten beide die Reise an und trotz aller Hindernisse und Zerstreuungen gelang es S., aus dem persönlichen und künstlerischen Verkehr mit seinem Vorbilde reichen Vortheil für seine musikalische Entwickelung zu ziehen, und als er im Frühjahre 1803 wieder in seine Vaterstadt zurückgekehrt war, wurde er alsbald zum Kammermusikus mit einem Gehalt von dreihundert Thalern an der ersten Violine ernannt. Ein Jahr später unternahm er seine erste Kunstreise nach Leipzig, Dresden und Berlin und fand an allen diesen Orten die glänzendste Aufnahme nicht nur als Violinvirtuos, sondern auch als Componist. Wie sehr man schon damals das Ausserordentliche seiner Künstlerpersönlichkeit zu würdigen wusste, zeigt die folgende Kritik der »Leipziger musikalischen Zeitung« (Jahrg. VII p. 201): »Herr Spohr gab am 10. Decbr. 1804 zu Leipzig ein Concert und auf Wunsch Vieler am 17. ein zweites; in beiden aber gewährte er uns einen so begeisternden Genuss, als, ausser Rode, kein Violinist uns gewähret hatte, so weit wir zurückdenken können. Herr Spohr gehört ohne allen Zweifel unter die vorzüglichsten jetzt lebenden Violinspieler, und man würde über das, was er, besonders noch in so jungen Jahren leistet, erstaunen, wenn man vor Entzücken zum kalten Erstaunen kommen könnte. Er gab uns ein grosses Concert von seiner Composition *(D-moll)*, und dies auf Begehren zweimal, sowie ein anderes

(E-moll). Seine Concerte gehören zu den schönsten, die nur vorhanden sind, und besonders wissen wir dem aus *D-moll* durchaus kein Violinconcert vorzuziehen — sowohl in Absicht auf Erfindung, Seele und Reiz, als auch in Absicht auf Strenge und Gründlichkeit. — Seine Individualität neigt ihn am meisten zum Grossen und in sanfter Wehmuth Schwärmenden. So ist nun auch sein herrliches Spiel. Herr Spohr kann alles; aber durch jenes reisst er am meisten dahin. Was vorerst Richtigkeit des Spieles in weitester Bedeutung heisst, ist hier, gleichsam als sicheres Fundament, nur vorausgesetzt; vollkommene Reinheit, Sicherheit, Präcision, die ausgezeichnetste Fertigkeit, alle Arten des Bogenstrichs, alle Verschiedenheiten des Geigentones, die ungezwungenste Leichtigkeit in der Handhabung von diesem allen, selbst bei den grössten Schwierigkeiten — das macht ihn zu einem der geschicktesten Virtuosen. Aber die Seele, die er seinem Spiel einhaucht — der Flug der Phantasie, das Feuer, die Zartheit, die Innigkeit des Gefühls, der feine Geschmack, und nun seine Einsicht in den Geist der verschiedensten Compositionen, und seine Kunst, jede in diesem ihrem Geiste darzustellen, das macht ihn zum wahren Künstler. Diesen letzteren Vorzug haben wir noch an keinem Violinisten in dem Maasse zu bewundern Gelegenheit gehabt, als an Herrn Spohr und zwar vornehmlich bei seinem Quartettspiel. — Kein Wunder daher, wenn er überall wohl gefällt und fast gar keinen Wunsch zurücklässt, als dass man ihn behalten und immer hören möchte.«

Gotha war die Stadt, welcher dieser, von der »Leipziger musikal. Zeitung« ausgesprochene Wunsch erfüllt werden sollte, denn in Folge des grossen Beifalls, den S. hier gefunden hatte, wurde er vom Herzog zum Nachfolger des soeben verstorbenen Concertmeisters Ernst ernannt und trat im October 1805 in seinen neuen Wirkungskreis, nachdem ihn der Herzog von Braunschweig mit wahrhaft väterlichem Wohlwollen entlassen hatte und mit den Worten: »Sollte es Ihnen, lieber Spohr, in Ihrer neuen Stellung nicht gefallen, so können Sie jeden Augenblick in meine Dienste zurücktreten.« — Im nächsten Jahr verheiratete sich S. mit Dorette Scheidler, der Tochter eines Musikers von wissenschaftlicher Bildung und einer Hofsängerin. Selbst eine ausgezeichnete Virtuosin auf dem Clavier und besonders auf der Harfe, konnte die junge Frau sich an den Kunstreisen, die S. von 1807 an unternahm, activ betheiligen und trotz der künstlerischen Ueberlegenheit des Gatten reichen Beifall ernten. Schon die Reisen im genannten Jahre sowie im Jahr 1809 hatten Spohr's Ruf in die weitesten Kreise verbreitet; noch glänzendere Erfolge waren ihm beschieden, als er sich 1812 über die Grenzen Deutschlands hinaus nach Wien wagte. Wien war zu jener Zeit, wie er in seiner Selbstbiographie (Band I., p. 173) sagt, unbestritten die Hauptstadt der musikalischen Welt; die beiden grössten Componisten und Reformatoren des Kunstgeschmackes, Haydn und Mozart, hatten dort gelebt und ihre Meisterwerke geschaffen. Noch lebte die Generation, die sie entstehen sah und an ihnen ihren Kunstgeschmack herangebildet hatte, der würdige Nachfolger dieser Kunstheroen, Beethoven, weilte noch daselbst und befand sich eben im Glanzpunkt seines Ruhmes und der Kraft seines Schaffens. In Wien wurde daher bei Kunstleistungen stets der höchste Massstab angelegt, und dort gefallen, hiess sich als Meister bewähren. Spohr's Befangenheit musste durch den Umstand verstärkt werden, dass er hier mit dem grössten Geiger seiner Zeit zu concurriren habe: mit Rode, welcher gerade damals von Russland zurück in Wien angelangt war und dessen Auftreten vom Publikum mit Spannung erwartet wurde. Aber auch jetzt sollte sich die hohe Meisterschaft des deutschen Geigers bewähren, indem er über seinen französischen Rivalen einen vollständigen Sieg errang; nicht weniger fand seine allgemein musikalische Begabung die Anerkennung der Wiener Kunstgrössen, welche sich in dem Anerbieten des Grafen Palffy, Besitzers des Theaters an der Wien, gipfelte, für drei Jahre die Stelle des Kapellmeisters am genannten Institut einzunehmen, und zwar mit einem Gehalte, welches den der beiden Hofkapellmeister Salieri und Weigl

bedeutend überstieg. Die Zeit seiner Wirksamkeit an dieser Bühne war eine nach verschiedenen Seiten erfolgreiche; theils für die Verhältnisse des Theaters, denn da der Graf in Bestimmung der Gehalte nicht knauserig war, so gelang es dem neuen Kapellmeister bald, die begabtesten jungen Künstler für dasselbe zu gewinnen und ein Ensemble herzustellen, welches nicht nur als das beste in Wien, sondern als eines der vorzüglichsten in ganz Deutschland gelten konnte; theils auch für seine eigene Produktionskraft, da seine erste grosse dramatische Composition, die Oper »Faust«, dieser Zeit ihre Entstehung verdankt. Ein später ausgebrochener Zwist mit dem Grafen Palffy war die Ursache, dass dies Werk, mit Ausnahme der 1815 in einem Concert gespielten Ouverture, während des Wiener Aufenthaltes des Componisten nicht zur Aufführung gelangte, und erst 1818 in Frankfurt a. M. zum ersten Male — später auch mit grossem Beifall in Wien — in die Oeffentlichkeit trat.

Die erwähnten Zwistigkeiten mögen auch Ursache gewesen sein, dass S. nach Ablauf seines Contraktes Wien verliess und sich von neuem auf Kunstreisen begab, diesmal nach Italien, wo er während des Winters 1816—17 in allen grösseren Städten concertirte und ungeachtet des Zusammentreffens mit dem, eben damals aufgetauchten Paganini, ausserordentliche Bewunderung erregte. Nach Beendigung dieser Reise, am Schluss des Jahres 1817, übernahm er die Kapellmeisterstelle am Frankfurter Theater, und mit diesem Zeitpunkt begann seine schöpferische Thätigkeit einen abermaligen Aufschwung zu nehmen. Hier entstand seine zweite Oper »Zemire und Azor«, die sich zeitweilig keiner geringeren Gunst beim Publikum erfreute als der »Faust«. Aber auch Frankfurt vermochte den Künstler nicht lange zu fesseln; schon 1819 verliess er seine dortige Stellung, um sich — nach einer längeren Concertreise in Deutschland — zur Saison 1820 nach London zu begeben. Sowohl er wie seine Gattin erregten durch ihre Leistungen die lebhafte Bewunderung der englischen Kunstfreunde und wurden von der Aristokratie ausnahmsweise geehrt, indem ihnen zu liebe die Schranken aufgehoben wurden, welche bis dahin in den Privatgesellschaften des englischen Adels zwischen den Künstlern und den übrigen Eingeladenen bestanden hatten; so bei einer vom Herzog v. Clarence, dem Bruder des Königs, veranstalteten Abendgesellschaft, wo sich die Musiker nach dem Concerte zurückzogen, während S. und seine Gattin bis zum Souper blieben und bei demselben von den herzoglichen Wirthen mit grosser Aufmerksamkeit behandelt wurden. In Paris, wo S. im Herbst desselben Jahres anlangte, hatte er zwar als Geiger, insbesondere bei seinen Fachgenossen, einen bedeutenden Erfolg, doch sprachen seine Compositionen weit weniger an, als es in Deutschland und auch in England der Fall gewesen war. Ein Kritiker verstieg sich so weit, im »*Courier des spectacles*« zu schreiben: »*C'est une espèce de pacotille* (zurückgesetzte Waare) *d'harmonie et d'enharmonie germaniques que Mr. Spohr apporte, en contrebande, de je ne sais quelle contrée d'Allemagne.*« Etwas gnädiger wird S. in demselben Artikel als Geiger beurtheilt: »*Mr. Spohr comme exécutant est un homme de mérite; il a deux qualités rares et précieuses, la pureté et la justesse.*« Doch schliesst der Artikel mit der echt französischen Phrase: »*S'il reste quelque temps à Paris, il pourra perfectionner son goût et retourner ensuite, former celui des bons Allemands.*« So einseitig dies Urtheil auch lautet, so gewinnt es doch Bedeutung, indem die Spohr'schen Compositionen sowie die ihm eigenthümliche Behandlungsweise der Geige, wie damals so auch fernerhin nicht vermocht haben, in Frankreich das Bürgerrecht zu gewinnen. In letzterer Beziehung war es eben nur die »Sauberkeit« und die »Reinheit«, welche bei den Franzosen Anerkennung fand: die Seele, mit welcher S. sein Geigenspiel erfüllte, war und blieb von ihnen unverstanden; und ebenso der Reiz seiner Compositionen, deren elegische Färbung und harmonischer Reichthum einem französischen Ohr in der Regel nur Langeweile und Unbehagen verursacht. So konnte der grosse Künstler bei einem zweiten Besuch in Paris im Jahre 1843 mit gutem Grunde sein Bedauern aussprechen, dass er als Componist dem dortigen Publikum so gut

wie unbekannt sei. Die anwesenden Collegen Auber, Halevy und Habeneck suchten, wie Fétis bei dieser Gelegenheit berichtet, ihn von der Unrichtigkeit dieser Ansicht zu überzeugen, und Habeneck beschloss, ihm den Beweis zu geben, dass seine Werke in Paris nicht nur gekannt, sondern auch geschätzt seien, indem er ihm zu Ehren eine Privataufführung seiner Symphonie »Die Weihe der Töne« durch das Orchester der Conservatoire-Gesellschaft veranstaltete. Der Componist wurde bei seinem Eintritt in den Saal durch begeisterten Applaus der Musiker geehrt und diese überboten sich in ihrem Eifer, das Werk in möglichster Vollkommenheit zu Gehör zu bringen. Eine solche Huldigung seitens der Elite der Pariser Künstlerschaft gereichte S. zur hohen Befriedigung, doch konnte man sich nicht darüber täuschen, dass die französische Höflichkeit meit mehr als die Kunstbegeisterung den Impuls dazu gegeben hatte. Thatsache ist es, dass die Symphonie schon mehrmals probirt war, ohne dass Habeneck, der den Geschmack seines Publikums genau kannte, den Muth gefunden hätte, sie öffentlich zu Gehör zu bringen. Wenn Fétis bei dieser Gelegenheit seine Verwunderung ausspricht, dass ein Publikum, welches die Musik eines Haydn, Mozart, Beethoven mit Entzücken aufgenommen hat, den Spohr'schen Compositionen gegenüber kalt geblieben ist und diese Erscheinung dadurch erklärt, dass der letztere neben jenen Meistern nur in zweitem Range steht, so kann ihm nicht beigestimmt werden. Die grosse Beliebtheit, deren sich die Compositionen von Künstlern zweiten Ranges, wie Onslow, Mayseder u. a. beim Pariser Publikum erfreuen, beweist genugsam das Irrige der Fétis'schen Behauptung. Der einzige Grund für die Unbeliebtheit der Spohr'schen Compositionen in Frankreich ist die specifisch deutsche Färbung derselben, eine Art exclusiv nationaler Empfindungsweise im Gegensatz zu der mehr kosmopolitischen der früher genannten Meister. Und diese enge Begrenztheit des künstlerischen Empfindens ist zugleich der Grund, weshalb Spohr's Musik ungeachtet ihrer Gediegenheit doch nicht als klassisch gelten kann und weshalb ihre Wirkung auch im Vaterlande des Künstlers von kurzer Dauer gewesen ist, verglichen mit der, welche die Heroen der klassischen Musikepoche seit nun bald einem Jahrhundert ausgeübt haben.

Um jedoch zur Darstellung der Lebensumstände Spohr's zurückzukehren, so erscheint er im Herbst 1821 in Dresden wieder, wohin er privatisirend übergesiedelt war, hauptsächlich um seinen Töchtern Gelegenheit zu geben, den Gesangunterricht des dort ansässigen berühmten Gesanglehrers Miksch zu geniessen. Schon im nächsten Jahre aber machte seine Anstellung als Kapellmeister am Hoftheater zu Cassel dem Dresdner Aufenthalt ein Ende. In dieser Stellung, welche er bis an sein Lebensende bekleidete, fand er reiche Gelegenheit, seinem Künstlerberuf in vielseitigster Weise gerecht zu werden. Seine hier componirte Oper »Jessonda« — zum ersten Mal aufgeführt in Cassel 1823 — gilt mit Recht als sein dramatisches Meisterwerk; eine grosse Anzahl von Compositionen für Orchester und Kammermusik entstanden ebenfalls in den nun folgenden Jahren; endlich fand er neben eifriger Ausübung seiner Amtspflichten noch die Zeit zu einer umfassenden und höchst erfolgreichen Lehrthätigkeit. Er wurde das Haupt einer Violinschule, wie sie Deutschland seit Benda — dessen Wirksamkeit übrigens ungleich begrenzter war — nicht besessen hatte, und zu hunderten zählen die jungen Talente, welchen er noch bis ins Greisenalter seine fördernde Theilnahme gewidmet hat. Seine 1831 vollendete und bei Haslinger in Wien erschienene Violinschule ist ein Denkmal des Fleisses und der Begabung, die er auch auf diesem Felde seiner Kunst zu bewähren wusste; und wie sie bei ihrem Erscheinen von den Violinisten in ganz Europa bereitwillig aufgenommen wurde, so ist sie bis heute eines der unentbehrlichsten Hülfsmittel der nachwachsenden Geigergenerationen geblieben. Mittlerweile war auch S. zu einer Art musikalischen Herrscherstellung in Deutschland gelangt, welche ihm keiner seiner Berufsgenossen im Vaterlande streitig zu machen hätte wagen dürfen. Keine musikalische Streitfrage, kein

Preisausschreiben glaubte man erledigen zu können ohne seinen Rath, kein Musikfest schien die volle Weihe zu haben ohne seine Mitwirkung. Unter den von ihm dirigirten Festen seien hier nur die zu Düsseldorf (1826), Halberstadt (1828), Nordhausen (1829), Braunschweig (1836), Norwich (1839) und Aachen (1840) genannt.

Im Jahre 1852 wurde er zum vierten Male nach London berufen, um seine Oper »Faust« sowie die Concerte der philharmonischen Gesellschaft zu dirigiren, und während ihm auswärts immer reichere Ehren zutheil wurden, so widmete er sich doch, nach Beendigung seines Urlaubs in die Heimath zurückgekehrt, seinen Berufsgeschäften mit unverminderter Treue. Und dies auch unter erschwerenden Umständen: zuerst betraf ihn das Unglück, seine Gattin zu verlieren (1834), mit welcher er über ein Vierteljahrhundert in schönster Harmonie gelebt hatte. Eine zweite, 1836 geschlossene, ebenfalls glückliche Ehe mit Marianne Pfeifer konnte ihm zwar jenen Verlust ersetzen, um so eher, als die neue Lebensgefährtin an musikalischen Fähigkeiten und Verständniss für die künstlerischen Bestrebungen des Gatten der früheren nicht nachstand; aber noch andere Wolken zogen bald danach am Horizont des Künstlers auf, nur zu sehr geeignet, seinen Lebensabend zu verdüstern. Sein Landesherr, der schon als Kurprinz mannichfache Beweise kleinlicher Willkür und Sucht zur Chicane gegeben hatte — wie denn ein 1837 von S. projektirtes Musikfest zu Cassel, nachdem alle Vorbereitungen dazu getroffen, unter nichtigen Vorwänden von ihm hintertrieben wurde — dieser Landesherr wusste in seinem ebenso kindischen wie bösartigen Despotismus keine Grenzen mehr, als nach der Erhebung von 1848 die Reaktion wiederum ans Ruder gekommen war und im Ministerium Hassenpflug ein gefügiges Werkzeug gefunden hatte. Auch das Theater und besonders der an seiner Spitze stehende gefeierte Künstler wurden von den Folgen der Missregierung betroffen, unter welcher das unglückliche Kurhessen jahrelang zu leiden hatte. Eine Erholungsreise nach der Schweiz und Italien im Jahre 1851, welche S. um so nöthiger war, als im Winter zuvor ein Fall auf dem Glatteise die Gesundheit des nunmehr Sechsundsechzigjährigen stark erschüttert hatte, gab allerhöchsten Ortes Gelegenheit, auch an dem von der ganzen musikalischen Welt verehrten Manne seine Laune auszulassen. S. sollte eine Geldstrafe von 550 Thalern erleiden, weil er seinen, ihm zwar rechtmässig zustehenden Urlaub ohne specielle Erlaubniss des Kurfürsten angetreten habe, und obwohl es vom Obergericht sowie vom Oberapellationsgericht anerkannt war, dass das Recht in diesem Falle auf Seiten des Künstlers sei, so wurde derselbe dennoch in letzter Instanz zur Zahlung der Strafe verurtheilt. Es ist ein Beweis für Spohr's glückliche und liebenswürdige Natur, dass er sich durch diese und manche ähnliche Widerwärtigkeiten nicht verbittern liess, sondern mit ungeschwächter Freude am Leben und am Schaffen seinen Pfad verfolgte. Ein noch empfindlicherer Schlag war es daher für ihn, als von Kurfürstlicher Seite die Absicht laut wurde, ihn in den Ruhestand zu versetzen; auf den Rath seiner Freunde, jener Absicht zuvorzukommen und seine Pensionirung selbst zu beantragen, antwortete er mit grosser Entschiedenheit: es geböten ihm Pflicht und Neigung, seine Berufsgeschäfte beizubehalten, so lange er dieselben genügend erfüllen könne. Trotzdem erhielt er Ende 1857 durch kurfürstliches Rescript seine Entlassung mit einer Pension von 1500 Thalern, letzteres im Widerspruch mit seinem Anstellungskontrakt, nach welchem ihm sein Gehalt auf Lebenszeit unverkürzt zugesichert war. Mit welcher Milde und Seelenruhe er auch dieses Schicksal hinnahm, lassen seine darauf bezüglichen, an seinen Schüler, den Kapellmeister Bott gerichteten Zeilen erkennen: »Anfangs war es mir fatal, weil ich mich zum Dirigiren der wenigen Opern, die zuletzt noch meinen Antheil bildeten, noch vollkommen rüstig fühle. Bald aber lernte ich meine jetzige Freiheit erkennen und würdigen und fühle mich nun sehr froh, in jedem Augenblick auf die Eisenbahn gehen und hinfliegen zu können, wohin ich will! Auch habe ich mir den Gehaltsabzug gefallen

lassen, weil ich erfuhr, dass ich ohne einen neuen Process nicht die Auszahlung des vollen Gehaltes würde erwirken können und weil es meinem Gefühle widerstrebte, ohne alle Geschäfte von meiner Seite den vollen Gehalt annehmen zu sollen, da ich auch mit Dreiviertel, mit Hülfe meines Ersparten, sehr gut auskommen kann.«

Kaum waren die Feierlichkeiten vorüber, die sich an die Vorstellung der »Jessonda« schlossen, mit welcher der Meister vom Publikum Abschied nahm, als schon ein neues Missgeschick ihn ereilte: bei einem seiner täglichen Gänge zum Lesemuseum hatte er das Unglück, durch einen Fall auf der steinernen Eingangstreppe den linken Arm zu brechen. Die Heilung ging zwar über alles Verhoffen glücklich von Statten, und als er nach mehrmonatlicher Unterbrechung die Geige wieder zur Hand nahm, schien der Versuch befriedigend auszufallen; doch musste er bald die Ueberzeuzung gewinnen, dass der Arm die erforderliche Kraft und Elasticität nicht wieder erlangen werde, worauf er dann trauernd die geliebte Geige zur Ruhe legte. Eine Entschädigung für diesen Verlust gewährte ihm das Componiren, welchem er mit Regelmässigkeit, halb gewohnheitsmässig obzuliegen fortfuhr, wenn auch seine Erfindungskraft in den letzten Lebensjahren derart erlahmt war, dass seine Thätigkeit mehr eine reproducirende als eine schöpferische genannt werden muss. In dem Maasse aber, wie er sich über seine zunehmende Schwäche auch auf diesem Gebiete klar wurde, verlor das Leben für ihn seinen Reiz und mit inniger Freudigkeit harrte er des Augenblickes, welcher seinem irdischen Streben ein Ziel setzen sollte. Noch am 16. October des Jahres 1859 hatte er sich seinen gewohnten Beschäftigungen hingegeben und schon am 22. war er im Kreise seiner Familie sanft entschlafen. Die Theilnahme der gesammten Bevölkerung bei seinem Begräbniss liess keinen Zweifel, wie tief Spohr's Verlust als Künstler wie als Mensch in der Stadt seiner langjährigen Wirksamkeit empfunden wurde. Von den äusserlichen Ehren, die ihm bei Lebzeiten erwiesen waren, seien hier nur einige erwähnt: in Cassel wurde er 1847 bei Gelegenheit seines 25jährigen Kapellmeister-Jubiläums zum General-Musikdirektor ernannt unter Verleihung der Hoffähigkeit; der König von Preussen hatte ihm den Orden »*pour le mérite*« verliehen; den Akademien der schönen Künste von Brüssel und von Wien sowie den Gesellschaften »Cäcilia« in Rom und »Euterpe« in Leipzig u. a. gehörte er als correspondirendes Mitglied an.

Die Componistenthätigkeit Spohr's erstreckte sich auf sämmtliche Gattungen der Vocal- und Instrumentalmusik. An Opern schrieb er ausser den drei schon genannten »Alruna« (1808), seine erste Oper, von der indessen nur die Ouverture zur öffentlichen Aufführung gelangte; »Der Zweikampf mit der Geliebten«, zum ersten Mal aufgeführt in Hamburg (1811); »Der Berggeist« (componirt und in Cassel aufgeführt 1825); »Pietro von Albano« (ebenda 1827); »Der Alchymist« (ebenda 1832); »Die Kreuzfahrer« (ebenda componirt 1838, aber erst 1845 zur Aufführung gelangt). An Oratorien: »Die letzten Dinge« (für Wien componirt und dort 1826 aufgeführt); »Des Heilands letzte Stunden« (Cassel, 1835); »Der Fall Babylons« (ebenda 1840); »Das letzte Gericht« und ein scenisches Oratorium »Das befreite Deutschland«; ausserdem an geistlicher Musik eine Anzahl von Messen, Hymnen, Psalmen und Cantaten. Noch beträchtlicher ist die Zahl seiner Orchester- und Kammermusikwerke; unter den zehn Symphonien ragen hervor: No. 4 »Die Weihe der Töne«; No. 6 »Historische Symphonie«; No. 7 »Irdisches und Göttliches im Menschenleben« für zwei Orchester; No. 8 »Die vier Jahreszeiten«. An Ouverturen hat er ausser den zu obengenannten Opern gehörigen vier geschrieben, drei Concertouverturen und eine zum Drama »Macbeth«. Ferner dreiunddreissig Streichquartette, vier Doppelquartette, ein Streichsextett, sieben Streichquintette; ein Nonett für Geige, Bratsche, Violoncell, Flöte, Oboe, Clarinette, Horn, Fagott und Contrabass; ein Octett für Geige, zwei Bratschen, Violoncell, Clarinette, zwei Hörner und Contrabass; fünfzehn Violinconcerte und zwei Clarinettenconcerte mit Or-

chesterbegleitung; ein Clavierquintett mit Streichinstrumenten und ein zweites mit Flöte, Clarinette, Horn und Fagott; ein Septett für Clavier, Violine, Violoncell, Flöte, Clarinette, Horn und Fagott: fünf Trios für Clavier, Violine und Violoncell; drei Duos für Clavier und Violine; vier Potpourris für Violine mit Orchesterbegleitung: endlich eine Menge von Compositionen für Harfe mit und ohne Begleitung der Violine, mehrere Hefte Lieder und Salonstücke für Violine mit Clavierbegleitung.

Spon, Jacques, Arzt und Antiquar, geboren zu Lyon, lebte zu Montpellier und unternahm Reisen nach dem Orient und Griechenland. Er starb in Vevey am 25. December 1685, nachdem er eine Arbeit veröffentlicht hatte: »*Recherches curieuses d'antiquités*« (Lyon, 1683, in 4°). Seite 146—158 ist darin von einigen Instrumenten der Alten die Rede.

Spondäus, ein aus zwei Längen bestehender metrischer Fuss (s. Metrum).

Spondaula, eine Art griechischer Flöten.

Spondaules hiess der Flötenspieler, der bei den Opfern der Griechen dem opfernden Priester durch sein Flötenspiel alle zerstreuenden äussern Eindrücke fernhalten sollte.

Sponholtz, Adolph Heinrich, geboren am 12. März 1803 in Rostock, war Organist daselbst. Schon als Kind liess er sich als Clavierspieler beifällig hören. Später studirte er Theologie, kehrte aber nach abgelegtem Examen zur Musik zurück, die er dann eifrig pflegte. Er componirte Orchestersachen, Motetten, Clavier- und Gesangstücke, die den geschickten und talentvollen Musiker zeigen. Er starb 1851.

Sponsel, Johann Ulrich, Superintendent und Pfarrer zu Burgbernheim, Ehrenmitglied der lateinischen Gesellschaft zu Jena, geboren zu Muggendorf am 13. December 1721, starb am 5. Januar 1788. 1771 gab er zu Nürnberg seine elf Bogen in 8°, umfassende: »Orgelhistorie« in fünf Kapiteln heraus.

Spontini, Gasparo Luigi Pacificus, Graf von St. Andrea, einer der deutendsten Operncomponisten italienischen Ursprungs, wurde am 14. Novbr. 1774 in Majolati, einem Dorf in der Nähe des Städtchens Jesi im Kirchenstaat geboren. Sein Vater war dort als Landwirth ansässig und vier Geschwister wuchsen mit ihm auf. Drei seiner Brüder, von denen der eine später als Dekan in Majolati angestellt war, wurden Priester; Spontini selbst, ebenfalls für den geistlichen Stand bestimmt, kam acht Jahre alt nach Jesi zu seinem Onkel väterlicherseits, Josef Spontini, der daselbst als Pfarrherr lebte und die wissenschaftliche Bildung seines jungen Verwandten leiten wollte. Der in dem Knaben schlummernde musikalische Funke wurde zuerst durch die Anwesenheit eines Orgelbauers, Crudeti, angefacht, der, während er eine Orgel zu repariren hatte, im Hause dieses Onkels wohnte und in seiner Musezeit meisterlich auf einem Spinett, das er mit sich führte, spielte. Der energische Widerstand, den der Onkel seinen Beschäftigungen mit der Musik entgegensetzte, veranlasste den Knaben zu einem andern Verwandten, dem Bruder seiner Mutter in San Vito, im Gebiete von Ancona zu fliehen, der seine Neigung zur Musik begünstigte und ihn dem dortigen Kapellmeister Quintiliani als Schüler übergab. Nach Jahresfrist kehrte S. nach Jesi zu seinem Onkel Josef zurück, der von nun an der ausgesprochenen Neigung seines Neffen nicht mehr entgegen trat. Gasp. Spontini beschäftigte sich jetzt eifrig mit der Musik und erhielt nach einander zu Lehrern: den Sänger Ciaffolatti, den Organisten Menghini, die Kapellmeister Bartoli in Jesi und Bonanni und trat durch diese vorbereitet 1791 ins Conservatorium Pièta dei Turchini zu Neapel, in welchem zur Zeit Sala und Tritta (nicht Traetta) den Compositionsunterricht leiteten. Später soll er auch von Cimarosa Unterricht erhalten haben. Sein ungewöhnliches Talent trat schon hier entschieden hervor, und documentirte sich in seinen Compositionen, die in Kirchenstücken bestanden. Schon diese verschafften ihm so viel Ruf, dass ein Theater-Direktor in Rom ihn zum Zwecke einer Operncomposition dahin einlud. Der selbstbewusste 17jährige Jüngling folgte diesem

Rufe, und entfloh, unterstüzt vom Componisten Fiorentini, mit Hülfe eines falschen Passes seinem Conservatorium. Die verlangte Oper: »*I Puntigli delle donne*« cómponirte er innerhalb sechs Wochen, und wohnte auch noch der Aufführung bei, nach welcher er genöthigt wurde, schleunig Rom zu verlassen. Die sehr günstige Aufnahme der Oper verschaffte ihm jedoch die Wiederaufnahme ins Conservatorium und zugleich die Gunst Piccinni's, unter dessen Leitung er die nächste Oper »*l'Eroismo ridicolo*«, 1797 in Rom aufgeführt, in Musik setzte. Dieser Oper folgten innerhalb zwei Jahren neun andere, die in Rom, Venedig, Neapel und Palermo aufgeführt wurden.

Man berief ihn nun an Stelle des damals erkrankten Cimarosa an den Hof von Palermo. Hier componirte er bis zum Jahre 1801 sechs Opern; zugleich war er als Gesanglehrer thätig, bis er aus Gesundheitsrücksichten, im genannten Jahre, Sicilien verliess. Er begleitete zunächst eine ihm in Palermo befreundet gewordene Familie nach Marseille. Die beträchtliche Zahl der Opern, durch die der jugendliche Componist in seinem Vaterlande sich bereits bekannt gemacht hatte, waren alle echte italienische Musik, dem Zeitgeschmacke entsprechend, sich zum Theil an Fioravanti oder Cimarosa anlehnend, aber leicht anmuthig und empfindungsvoll im Gesang. Die Instrumentation war von seiner späteren Weise weit entfernt, eher sich dem Gesange unterordnend. Von Marseille begab sich Spontini, mit Empfehlungen an mehrere der grössten Bankchefs versehen, 1803 nach Paris. Er ertheilte auch hier zunächst Gesangunterricht und war eine zeitlang Accompagneur beim Theater; sein ganzes Streben aber war darauf gerichtet, eine seiner Opern zur Aufführung zu bringen. Er hatte »*La Finta Filosofa*« gewählt, und sah 1804 seinen Wunsch erfüllt. Die Oper wurde gut aufgenommen. Eine zweite neu componirte »*Julie*« missfiel ganz. Nach Umarbeitung des Textes und der Musik erschien diese Oper nach einmal »*Julie ou le Pot de fleurs*«. Ueber die Art der Aufnahme dieser letzteren Oper wiedersprechen sich die Nachrichten; gewiss ist, dass mit Ausnahme von einer oder einigen Romanzen daraus (*Envain je cherche à m'en distraire*), die im Volksmunde weiterklangen, die Oper von keiner Bedeutung ist, aber sie erschien im Stich, erlebte eine Reihe von Vorstellungen und wurde auch in Deutschland gegeben. »*La petite maison*«, eine dreiaktige Oper, Text von Dieu la foy und Gersaint, aufgeführt am 23. Juni 1805, wurde die Veranlassung eines der grössten Theatertumulte, die je stattfanden. Der lang aufgesparte Groll der Pariser gegen die italienischen Opernfabrikanten, die seit Jahren wie Parasiten auf dem Repertoir der französischen Oper wucherten und nichts anderes aufkommen liessen, entlud sich gegen diese Oper Spontini's in der schon der Text der damaligen Tagestimmung entgegen stand. Der Schauspieler Elleviou, der die Hauptpartie vertrat, beging zum Ueberfluss die Unvorsichtigkeit, Missfallsäusserungen des Publikums entgegen treten zu wollen, worauf der Tumult ungeahnte Dimensionen annahm. Man drang ins Orchester und erstieg die Bühne alles demolirend, was in den Weg kam, bis bewaffnete Macht einschritt. Das Stück konnte nicht zu Ende gespielt werden. Die nächste Oper »Milton« mit einigen schönen Nummern ging ruhig vorüber, es war indessen Spontini vorbehalten, in Paris noch einen ähnlichen Sturm aushalten zu müssen und zwar bei der Aufführung eines oratorischen Werkes, dessen Name nicht erhalten ist. Hier war es die Partei des Conservatoriums, die ihm sehr feindlich entgegen stand. Für diese unangenehmen Erlebnisse wurde Spontini indessen durch zweierlei entschädigt. Erstens durch den Besitz des Textbuches zur »Vestalin«, welches ihm Jouy, nachdem es Cherubini zurückgegeben, überlassen hatte; zweitens durch Ernennung zum Musikdirektor der Kaiserin Josephine, deren Protektion zu erstreben ihm sehr wichtig schien, und die ihm auch völlig zu Theil wurde, als er nach dem Sieg von Austerlitz eine überschwengliche Ruhmescantate für Napoleon componirt und aufgeführt hatte. Ohne den Schutz der Kaiserin würde er die vielfältigen Oppositionen bei seinen Opernangelegenheiten wohl kaum besiegt haben. Jetzt wurde die Aufführung

der »Vestalin« angeordnet und ging endlich, nachdem sie durch Spontini selbst, in Folge seiner unaufhörlichen Abänderungen einzelner Musikstücke, fast ein Jahr lang hingehalten worden war, am 15. Decbr. 1807 in Scene. Die Aufnahme der Oper, welche bei der Aufführung durch die vorzüglichsten Sänger und Sängerinnen getragen wurde, war eine enthusiastische, der Erfolg ein vollständiger. Spontini hat auch was seiner Individualität möglich war in dieser Oper geleistet. Das Studium des französisch-lyrischen Drama, wie die ernstere Beschäftigung mit den Gluck'schen Opern, hatte ihn allmälig dazu geführt, seinen ursprünglichen Opernstil zu verlassen und einen eigenthümlichern, grössern anzubahnen. Der Stoff der »Vestalin« entsprach zudem seinem stolzen und ernsten Charakter; die Periode der Schlachten und Siege aber, in der er lebte, vervollständigte den Einfluss, unter dem die »Vestalin« geschrieben wurde. Bald nach der Aufführung derselben kam der von Napoleon festgesetzte zehnjährige Preis von 10,000 Livres zur Vertheilung, und die Preisrichter, die bis dahin zu den Häuptern seiner Opposition zählten, Gretry, Méhul, Gossec, liessen sich als ehrenhafte Männer, denen ein Votum anvertraut war, dadurch nicht in Verlegenheit bringen; sie sprachen einstimmig Spontini den Preis zu. Obwohl er den Plan gehabt haben soll, einen den Gluck'schen Opern ähnlichen Stoff zu wählen, componirte er alsbald die Oper »Ferdinand Cortez« ebenfalls von Jouy gedichtet, die 1809 vollendet war und aufgeführt wurde und wie die »Vestalin« glänzend aufgenommen wurde. Spontini erhielt nun die Ernennung zum Direktor der italienischen Oper in Paris und machte sich in dieser Eigenschaft um die Aufführung des »Don Juan«, »Figaro«, »*Cosi fan tutte*« von Mozart, »Griseldis« und »Camilla« von Paer verdient. Nach der Mittheilung von Fétis musste er 1812 diese Stellung unfreiwillig um des Direktors des Théâtre français willen aufgeben. Als zwei Jahre später, um dieses Unrecht wieder gut zu machen, das Hausministerium ihm ein Privilegium für das Théâtre italien anbot, trat er dasselbe gegen eine Entschädigungssumme an Mad. Catalani ab. Als Ludwig XVIII. zur Regierung kam, erhielt Spontini den Titel eines dramatischen Componisten des Königs nebst einer Pension von 2000 Frcs. und ward als Franzose naturalisirt. Mehrere Gelegenheitsopern als »*Pélage*«, »*Les Dieux rivaux*« und eine Ballet-Oper mit Berton, Persius und Kreutzer gemeinschaftlich componirt zur Vermählungsfeier des Herzogs von Berry machte wenig Eindruck. Einige für die Salieri'sche Oper »*Les Danaides*« geschriebene Stücke, darunter ein »*Bachanal*« (später in »*Nurmahal*« aufgenommen) gefielen mehr. »*Olympia*«, die dritte seiner bedeutenderen Opern, vollendete er 1819. Die Aufführung fand am 15. December desselben Jahres statt, doch wurden die hochgespannten Erwartungen durch diese Oper schon nicht ganz erfüllt. Die Glanzperiode seines Schaffens schliesst mit dieser Oper, obwohl sie in Ansehung äusserer Stellung erst mit seiner Ankunft in Berlin beginnt. In die Zeit seines Pariser Aufenthalts fällt noch seine Verheiratung, die ungefähr 1810 stattfand, mit der Tochter des berühmten Flügelfabrikanten Jean Baptiste Erard, eine Verbindung, die ihm das ungetrübteste Glück bereitete. Sein Ruf als dramatischer Componist hatte sich schon seit dem Erscheinen der »Vestalin« weithin verbreitet.

Dem König von Preussen, Friedrich Wilhelm III., war er bei dessen Anwesenheit in Paris bereits vorgestellt worden, und so geschah es, dass ihm von Berlin aus Anträge gemacht wurden. Der Adjutant des Königs, späterer General von Witzleben, Musikfreund und Bewunderer Spontini'scher Musik, hatte viel dazu beigetragen. Man bot ihm die Stelle eines ersten Kapellmeisters, contraktlichen Urlaub und ein hohes Jahrgehalt (Fétis nennt die Summe von 10,000 Thlr.), nebst noch anderen Benefizien. Spontini beanspruchte den Titel Königl. General-Musikdirektor nnd unumschränkte Herrschaft über alles was die Oper und die Hofmusik angeht. Nachdem man dies alles zugestanden hatte, nahm Spontini dies glänzende Engagement an. Er zog 1820 mit Spannung erwartet und von der Kunstwelt auf das schmeichelhafteste

empfangen in Berlin ein. Hier kannte man bereits »Julie« (1806), »Milton« (1808), »Die Vestalin« (1811) und »Ferd. Cortez« (1814). Mit der letzteren Oper eröffnete Spontini in Berlin seine amtliche Thätigkeit als Operndirektor am 28. Juni 1820. Seine ausgezeichneten Eigenschaften als solcher waren bereits anerkannt und blieben auch unangetastet während seiner mehr denn zwanzigjährigen Wirksamkeit in Berlin. Feuer und Energie rissen ihn sogar manchmal zu weit fort. Ein geachtetes Mitglied der Kapelle sagte über ihn: »Das Spontini'sche Piano von der ganzen Masse ausgeführt klang wie das Pianissimo eines Quartetts und sein Fortissimo übertraf den stärksten Donner Jupiters. Zwischen diesem Piano und diesem Forte bewegten sich Spontini's unübertreffliche Crescendos und Decrescendos. Bei seinen eignen Opern, die er mit einer noch erhöhten Sorgfalt einstudirte und deren Proben bis in die achtzig zählten, erreichte er ein Ensemble ohne Gleichen. Die erste für Berlin noch neue Oper war »Olympia«, die 1821 zur Aufführung gelangte. Der Dichter E. A. T. Hoffmann übersetzte das Gedicht ins Deutsche und besorgte nach Spontini's Intentionen die Umarbeitung des dritten Aktes. Diese waren aber nur auf den Effekt gerichtet, was den Dichter, der auf Wahrheit der Situationen und Tiefe des Ausdrucks drang, zu dem Ausrufe veranlasste: »Es könnte kolossal werden, wenn ich dem Manne nur das einzige Wort »Effekt« nehmen könnte, aber damit tödtet er Alles« (s. Rellstab »Ueber mein Verhältniss als Kritiker zu Herrn Spontini«, Leipzig Whistling, 1827, p. 19). Nach diesen Abänderungen und bei der glänzenden Ausführung und Ausstattung, die Dekorationen waren nach Zeichnungen von Schinkel hergestellt, war die Aufnahme der »Olympia« immerhin eine günstigere als vorher in Paris.

Die nächste Arbeit Spontini's (1821) war ein Festspiel »*Lalla Rookh*«, zu einem Hoffest componirt, und da dies sehr günstig aufgenommen wurde, zu einer Oper (»*Nurmahal*« oder »Das Rosenfest in Kaschmir«), der ersten von ihm in Berlin componirten, umgewandelt. 1822 benutzte Spontini seinen Urlaub zu einer Reise nach Italien, das er seit zwanzig Jahren nicht gesehen hatte und besuchte Paris, den Schauplatz seiner ersten Kämpfe. Im Januar 1823 kehrte er nach Berlin zurück. Im nächsten Jahre wünschte der König für die bevorstehenden Hochzeitsfeierlichkeiten eine neue Oper. Es wurde auf Spontini's Vorschlag Théaulon aus Paris berufen, und dieser dichtete »*Alcidor*«, eine Oper, deren Stoff er wählen musste wegen einer schon fertigen Introduction, in welcher Gnomen, Najaden, Cyklopen, Sylphiden und Krieger vorkamen (s. Spontini's Nekrolog von H. Krigar, in Heinrich's Almanach, Jahrg. 1851). Das Gedicht des von Spontini viel geplagten Dichters fiel mittelmässig aus. Auch die Oper »*Alcidor*«, zur Hochzeitsfeier der Prinzessin Louise und des Prinzen Friedrich der Niederlande zum ersten Mal gegeben und pomphaft ausgestattet, fand mit Ausnahme einiger Nummern wenig Anklang. Man warf Spontini die zu rauschende Instrumentirung vor, und die Verwendung unkünstlerischer Mittel, wie die abgestimmten Ambosse, wodurch er die Armuth an Ideen zu verbergen trachte (der Berliner Witz nannte diese Oper »Allzudoll«). Von dem Componisten der »Vestalin« und des »Cortez« hatte man Höheres erwartet. Jedoch nicht dies allein schuf ihm seine Gegner, sondern vielmehr seine Willkür, hervorgerufen durch unbeschreiblichen Hochmuth, der den sonst gutgearteten Künstler oft wahrhaft bedauerlich erscheinen liess und ihn verleitete, der Pflichten, die jede Machtstellung gebietet, nicht immer eingedenk zu sein. Sein unerbittlichster Gegner nach dieser Seite hin war L. Rellstab, der in der »Musikalischen Zeitung« von 1827, No. 23, 24 und in der schon angeführten Schrift: »Mein Verhältniss als Kritiker« u. s. w. die Wirksamkeit Spontini's bei der Oper auf das Schärfste angriff.

»Agnes von Hohenstaufen« von Raupach, die nächste und letzte in Berlin componirte Oper, deren erster Akt 1827 zum Geburtstage des Königs, die vollständige Oper 1829 aufgeführt wurde, änderte nichts an der Situation. Spontini war und wurde indessen mit äusseren Ehren wahrhaft überschüttet.

Von der Universität Halle, als er dort ein grosses Musikfest geleitet hatte, erhielt er das Doktordiplom und eine goldene Medaille mit seinem Bildniss. Seine zweite Vaterstadt Jesi ernannte ihn zum Patricier; die *Congregazione dei Maestri e Professori* zu Rom zu ihrem Ehrenmitgliede. Bei der Errichtung der musikalischen Sektion der Akademie zu Berlin, 1833, wurde er zum Mitgliede derselben ernannt. In Paris jedoch erreichte er dieses von ihm heiss ersehnte Ziel erst 1839. Viele hohe Orden fast aller Länder wurden ihm zu Theil, dennoch sollte er noch bittere Erfahrungen machen. 1840, bald nachdem Friedrich Wilhelm IV. ihn in seinem Amt bestätigt hatte, drohten die Misshelligkeiten, die zwischen der General-Intendantur und Spontini bestanden, in offenen Streit auszubrechen. Ledebur (»Berliner Tonkünstler-Lexikon«, S. 566) theilt den Verlauf dieser Angelegenheit folgendermassen mit: Zunächst lag der Grund der Zerwürfnisse in Spontini's Contrakt, der ihm Rechte einräumte, die sich mit denen des General-Intendanten nur schwer vereinigen liessen, und bei der Reizbarkeit Spontini's zu vielen Misshelligkeiten führte. Von beiden Seiten kam es nun zu Klagen, und der König setzte zur Untersuchung derselben eine Commission nieder, die aus den Räthen von Massow, von Raumer, von Winterfeld und Grunenthal bestand. Als diese Angelegenheit noch schwebte, erschien in der »Zeitung für die elegante Welt« (1840, No. 253 und 254) ein anonymer Artikel, welcher verkündete, dass der Streit zwischen dem Grafen Redern und Spontini über die oberste Herrschaft in der Oper zum Nachtheile Spontini's entschieden sei. Spontini liess sich verleiten, dem Redakteur desselben Blattes und dessen Lesern am 20. Januar 1841 zu erklären, dass, wenn die Allerhöchste Entscheidung wirklich so ausfiele, was aber unmöglich sei, denn damit würde die Unterschrift und das geheiligte Versprechen zweier preussischer Könige compromittirt, er sich dem nicht fügen, und lieber seine Stellung als General-Musikdirektor und Kapellmeister des Königs aufgeben würde. Dieses Schriftstück zog ihm eine Anklage wegen Majestätsbeleidigung zu, und eine Verurtheilung zu 9 monatlicher Festungsstrafe. Das Urtheil kam jedoch nicht zur Vollstreckung. Spontini appellirte, und während der Process noch schwebte verbreiteten die Gegner das Gerücht, er sei vom Amte dispensirt. Spontini, um dies zu widerlegen, beschloss die nächste Aufführung des »Don Juan« zu dirigiren. Diese fand am 2. April 1841 statt und das Opernhaus war bis zum letzten Platz gefüllt. Spontini trat in das Orchester und wurde bei seinem Gange nach dem Dirigentenplatze sogleich mit Zeichen der Missbilligung empfangen, welche sich während der Ouverture zu einem unerhörten Lärmen, Pochen, Klatschen, Pfeifen u. s. w. steigerten. Spontini dirigirte scheinbar ruhig fort und gab nach Beendigung der Ouverture das Zeichen zum Aufziehen des Vorhangs. Dieser aber ging nicht in die Höhe, und da der Tumult in Thätlichkeiten überzugehen drohte, so sah sich Spontini endlich genöthigt, den Saal zu verlassen. »So«, setzt Ledebur hinzu, »endigte seine Thätigkeit in Berlin, die so glanzvoll begonnen und durch diesen Vorfall unmöglich geworden war«. Die Theilnahme einiger Freunde und die Huld des Königs blieb ihm. Auf des Letzteren Befehl wurde ihm ein Schreiben (vom 8. Octbr. 1841) zugefertigt, in welchem er aller Pflichten und Verbindlichkeiten enthoben wurde, ihm dagegen Einkünfte und Titel unverändert verblieben. Das ihm contraktlich zustehende Concert an jedem Busstage hatte er schon seit 1826 der Orchester-Wittwenkasse überlassen und dadurch den Spontini-Fond gegründet. 1842 verliess er Berlin; vorher, am 13. Juli desselben Jahres, gab ihm die Singakademie ein Abschiedsconcert, dem er mit seiner Frau beiwohnte. Am Schlusse desselben war er so gerührt, dass er vor Thränen kaum sprechen konnte. Er lebte von da an meistentheils in Paris, besuchte aber noch einmal Berlin und erhielt daselbst 1843 bei der Gründung der Stiftung den Orden *pour le mérite* für Kunst und Wissenschaft. 1844 ward er vom Papste zum Grafen von St. Andrea ernannt. Aber alle Sonnenblicke des Ruhmes, die ihm noch leuchteten, und alle einst so leidenschaftlich erstrebten Ehren konnten den Kummer über

seine Enttäuschungen nie ganz verbannen. 1847, als er abermals die Absicht hatte Berlin zu besuchen, wurde er von einer Taubheit befallen, die immer mehr zunahm. Nach mehreren Versuchen diese zu heilen, reiste er nach Italien, um dort seine Gesundheit wieder herzustellen. In Jesi wurde er wie ein König aufgenommen. In seinem Geburtsdörfchen Majolita, das er ebenfalls besuchte, ereilte ihn der Tod nach kurzer Krankheit am 14. Januar 1851. Seine Gattin überlebte ihn. Spontini's Bild erschien von Vincent del Bourgois de la Richardière sc. und von Gravedon, lithographirt von Wild (Berlin, Schlesinger). Am 2. März 1851 fand im Opernhause zu Berlin durch Aufstellung der Büste Spontini's und Aufführung der »Vestalin« eine Gedächtnissfeier statt. Die sämmtlichen Compositionen Spontini's: Opern, Märsche, Cantaten und Gesänge sind in Ledebur (»Berliner Tonkünstler-Lexikon«, S. 569) verzeichnet. Durch die einseitige Richtung auf die äusserlich glanzvolle Darstellung des Dramatischen in Decoration und Musik hat Spontini auf die Ausbildung der sogenannten grossen Oper unserer Zeit entscheidenden Einfluss gewonnen, aber er konnte deshalb auch kein Werk von bleibendem Werth schaffen.

Spontoni, Allessandro, Componist von Bologna, war Mitte des 16. Jahrhunderts Kapellmeister an der Kathedrale zu Forti und wird von Cerreto in dessen »*Prattica musico*« zu den berühmten Tonkünstlern Italiens gerechnet. Es ist von ihm bekannt: »*Il libro primo de Madrigali a cinque a sei voci*« (Venedig, Angelo Gardarno, 1585, in 4°).

Spontoni, Bartolomeo, Componist der venetianischen Schule um die Mitte des 16. Jahrhunderts. Von diesem Spontoni kennt man: 1) »*Madrigali a cinque voci*« (Venedig, 1564, in 4°; eine zweite Auflage ebend. 1583, in 4°). 2) »*Il secondo libro di Madrigali a cinque voci*« (ibid. 1567, in 4°). 3) »*Madrigali a cinque voci. Libro terzo*« (Venet. app. Angelo Gardano, 1583, in 4°). Einige Stücke von B. Spontoni sind ausserdem in folgenden Sammlungen vorhanden: »*De floridi virtuosi d'Italia il terzo libro de' madrigali a cinque voci*« u. s. w. (Venezia, Giacomo Vincenti, 1586). »*Symphonia Angelica. Di diversi exellentissimi Madrigali* u. s. w. *recolta per Huberto Waelrant*« (in Anversa, appresso Pietro Phalesio et Giov. Bellero, 1594, in 4°). »*Madrigali pastorali a sei voci descritti da diversi, e posti in musica da altrettanti musici*« (ibid. 1604, in 4°). Musiker des Namens Spontoni sind in Italien während dreier Jahrhunderte vertreten gewesen. Von einem D. Luigi hat man: »*Il primo libro de Madrigali a cinque voci*« (Venetia, app. Antonio Gardano, 1569, in 4° obl.).

Spork, s. Spörken.

Sprengel, Mathias, Professor der Geschichte zu Halle, geboren zu Rostock 1746, gab eine allgemeine Weltgeschichte heraus, von welcher der 47. Band die Geschichte Grossbrittaniens enthält; in diesem handelt Kap. IV S. 235 und Kap. V S. 385 bis 393 von der Musik der Walliser.

Sprengel, Peter Nathanael, Pastor zu Grossmangelsdorf bei Magdeburg, geboren zu Brandenburg am 7. April 1737, hat ein weitläufiges Werk unter dem Titel herausgegeben: »Handwerke und Künste in Tabellen.« Mit Kupfern (Berlin, Realschulbuchhandlung). In der elften Lieferung (Berlin, 1773, 8°) ist S. 240 bis 323 vom Baue des Claviers, des Flügels, Fortepianos, der Violinen, Bratschen, Violoncellos, Lauten, Harfen und dem Orgelbau die Rede, durch Kupfer erläutert.

Springen, in Partituren bestimmte Stellen derselben weglassen. Der »Sprung« wird dadurch angedeutet und abgegrenzt, dass man die erste Silbe des Wortes »*vidi*« an den Anfang: *vi* und die zweite Silbe *di* an das Ende der zu überspringenden Stelle setzt.

Springende Bewegung, s. Bewegung.

Springer oder Docken hiessen beim alten Clavicembalo oder Kielflügel die auf dem hintern Theil der Claves ruhenden Hölzer, die durch den Resonanzboden gehen und bis zwischen die Saiten reichen, wo die sogenannten Z[illegible]ngen

eingesetzt sind, welche mit den daran befestigten Rabenfedern die Saiten zum Erklingen bringen.

Springer, Vincent, Virtuose auf dem Bassethorn, wurde 1760 zu Jung-Bunzlau bei Prag, wo sein Vater Musikdirektor war, geboren. Anfangs für die Clarinette ausgebildet, erwarb er auf dem Bassethorn, nachdem er dies kennen gelernt (es war erst kurze Zeit vorher erfunden worden), bald eine solche Fertigkeit, dass er sich in Berlin (1787), Hamburg u. a. Orten, allein und in Gemeinschaft mit David, der auch das Bassethorn blies, bewundern liess. Die beiden Künstler traten später in die Kapelle des Fürsten Bentheim-Steinfurth.

Springer, Violinist und Concertmeister am kaiserl. Hofe zu Petersburg 1760, wird von Reichard in seinen Briefen dem Pisendel an die Seite gesetzt.

Springlade hiess früher die Windlade bei der Orgel (s. d.).

Springventil, s. Ventil.

Sprung heisst bei der Stimmführung die Einführung eines weiten Intervalls, bei der Partitur ein anszulassender Satz (s. Springen).

Spunde nennt man die fest eingeleimten Bretter, welche die obern Oeffnungen der Cancellen bei der Orgel verschliessen und in denen sich so viel Tonlöcher befinden, als Stimmen auf der Windlade stehen; ferner auch die an den Seiten befindlichen und auf den Kanten mit Leder überzogenen Seitenbretter, welche verhindern, dass der Wind durchsteche.

Spuntoni, Carlo, dramatischer Componist, gegen 1760 zu Rom geboren, schrieb in Florenz den zweiten Akt der komischen Oper »*L'Apparenza inganna*«. 1790 wurden zu Reggio das Ballet »*La Liberazione di Lilla*« und im folgenden Jahre zu Lugo die komische Oper »*Il Matrimonio*« aufgeführt.

Squarcialupi, Antonio, oder Schuarcialupi, mit dem Beinamen Antonio degli organo, war zu Florenz in den letzten Jahren des 14. oder den ersten des 15. Jahrhunderts geboren. Er wird von seinen Zeitgenossen (Migliore, »*Firenze illustrata*«) als ein so ausgezeichneter Orgelspieler bezeichnet, dass Fremde von allen Orten kamen, um ihn spielen zu hören. Sein Beiname »degli organo« lässt ebenfalls auf eine besondere Kunstfertigkeit auf der Orgel schliessen. Der Senat von Florenz liess nach seinem Tode, ungefähr 1475, seine Büste in der Kirche Santa Maria del Fiore, der Hauptkirche von Florenz, an der er Organist war, mit folgender Inschrift aufstellen: »*Multum profecto debet musica Antonio Squarcialupo organistae: is enim ita gratiam conjunxit, ut quartam sibi viderentur Charites musicam adscivisse sororem. Florentia civitas grati animi officium rata ejus memoriam propagare, cujus manu saepe mortales in dulcem admirationem adduxerat, civi suo monumentum donavit.*«

SS., Abkürzung für *senza sordini* (s. d.).

Ssaffi-eddin-abdolmumin benfachir al-ormewi, mit dem Beinamen al Bagdadi nach seiner Geburtsstadt, war arabischer Musikschriftsteller und lebte in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts. Sein Lehrbuch, weil es für den Sohn Scheref-Eddin, des mongolischen Vezirs Schems-eddin geschrieben worden, wird von späteren arabischen Schriftstellern »*Scherefidge*« genannt. Die darin entwickelte Theorie (basirt auf eine Theilung der Octave in fünfzehn Drittels und zwei Halbtöne) blieb seitdem massgebend für die arabischen Theoretiker. Ein Manuscript des Werkes befindet sich in der kaiserlichen Bibliothek zu Wien unter der Sammlung orientalischer Manuscripte von Rzewusk unter No. 164.

Ssipowka, russische Doppelflöte.

Sswirelka, russische Panspfeife.

Staab, P. Odo, Benedictinermönch und Professor der Tonkunst bei der Adolphischen Universität zu Fulda, geboren zu Fraustein im Rheingau am 23. Juni 1745, hat herausgegeben: »Anweisung zum einstimmigen Choralgesang, aus der Lehre der besten Meister zusammengetragen« (Fulda, bei J. Jac. Stachel, 1779, 8°). Eine Passions-Cantate: »Der Tod Jesu«, zu der ein anderer Benedictiner den Text verfasst, setzte er auch in Musik.

Stabat mater heisst nach den Anfangsworten: »*Stabat mater dolorosa*«

die von dem Franziskanermönch Jacobus de Benedictis (Jacopone) gedichtete Sequenz (s. d.), die seitdem von einer Reihe der bedeutendster Meister componirt wurde. Zu den bekanntesten Compositionen gehören das Stabat mater von Astorga, das von Pergolese und das von Rossini.

Stabile, Annibal, Kirchencomponist der römischen Schule, geboren in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, studirte unter Palestrina's Anleitung Musik. Er wurde 1575 Kapellmeister zu S. Giov. di Latran, 1576 an der Kirche des deutschen Collegiums und 1592—1595 (wahrscheinlich seinem Todesjahr) an der Kirche San Apollin. Seine hinterlassenen Compositionen sind: »*Motetti a* 5, 6 *et* 8 *voci, libro primo*« (Venedig, Gardane, 1584). »*Il secondo libro*« und »*Il terzo libro idem*« (ibid. 1585 und 1589). »*Madrigal a* 5 *voci*« (ibid. 1572, in 4°; zweite Auflage in 4° oblong; die dritte bei Angelo Gardane, 1587, in 4°). »*Il secondo libro de' Madrigali a* 5 *voci*« (ibid. 1584, in 4°). »*Il terzo libro de Madrigali a* 5 *voci novamente compostis*« (in Venetia, appresso l'herede di Girolamo Scotto, 1585, in 4°). »*Sacrarum modulationum quae quinis senis et octonis vocibus concinuntur, liber secundus*« (Venetiis, apud Angelum Gardanum, 1586, in 4°); enthält einige Stücke von G. Maria Nanini. »*Litanie a* 4 *voci*« (ibid. 1502, in 4°). Einzelne Stücke von Stabile sind verstreut in den folgenden Sammlungen zu finden: »*Dolci affetti; Madrigali a* 5 *voci di diversi eccellentissimi musici di Roma*« (Venet., Alex. Gardane, 1568, in 4°). »*Harmonia celeste, di diversi eccellentissimi musici, a* 4, 5, 6, 7 *e* 8 *voci, etc.*« (Antwerpen, P. Phalèse, 1593, in 4° oblong). »*Il lauro verde, Madrigali a sei voci composti da diversi eccellent. etc.*« (Antwerpen, P. Phalèse, 1591, in 4° obl.). »*Il Trionfo di Dori descritto da diversi e posti in musica da altrettanti autori a sei voci*« (Venet., Gardane, 1596, und Antwerpen, Phalèse, 1601 und 1614, in 4° obl.). »*Paradiso musicale di Madrigali e canzoni a* 5 *voci di diversi eccellentissimi autori*« (Antwerpen, Phalèse, 1596, in 4° obl.).

Stabile, Francesco, neapolitanischer Componist des 19. Jahrhunderts, von dem 1836 »*Palmira*«, Oper in zwei Akten, und »*La Sposo al letto*«, Oper in zwei Akten, aufgeführt wurden.

Stabingher, Mattias, eigentlich Matthias Stabinger, da er von Geburt ein Deutscher ist, der bei längerem Aufenthalte in Italien seinen Namen italienisirte. 1750 lebte er in Paris und liess sich 1775 als Flötenvirtuose hören. Er veröffentlichte 1776: »*Six duos pour deux flûtes*«, op. 1. »*Six sonates pour deux flûtes et basse*«, op. 2. Einige Zeit darauf ging er nach Mailand, wo er drei Ballette, die auch aufgeführt wurden, componirte. »*Calipso abbandonata*« (1779), »*Sconfitta delle Amazoni*« und »*Avventure d'Ircana*«. 1784 erschien zu Florenz die komische Oper »*Astuzzia di Bettina*« mit Erfolg und wurde auch in Genua und in Dresden gegeben. 1805 gründete er in Neapel ein Journal der Musik (»*Giornale de Musica*«) und lebte dann in Venedig, wo er ungefähr 1815 starb. Gedruckt sind von ihm: »*Six quatuors concertants pour flûte, deux violons et basse*«, op. 4 (Venedig, 1792). »*Sextuors concertants pour flûte, deux violons, basse et deux cors*«, op. 5 (ibid. 1792). »*Six duos pour deux flûtes*«, op. 7 (ibid.).

Stabreim heisst die eigenthümliche Art Reim, durch welche in der altdeutschen Poesie zwei Zeilen derartig zu einer Langzeile verbunden werden, dass man in der ersten zwei Wurzeln, in der letzten eine mit demselben Consonanten anfangen lässt. Diese gleichen Wurzeln nannte man Liedstäbe; die ersten beiden waren die Stollen, der zweite hiess Hauptstab; das ganze Verfahren aber heisst Alliteration. (Vergl.: Deutsches Lied.)

Stabshornist heisst der Dirigent des Musikchors bei der leichten Infanterie und

Stabstrompeter bei der Cavallerie. Jetzt werden diese Bezeichnungen meist durch Musikmeister und Musikdirektor ersetzt.

Staccato (franz.: *détaché*), abgekürzt: *stacc.*, Vortragsbezeichnung = ab-

gestossen, fordert, dass die Töne einer so bezeichneten Stelle kurz angegeben und durch leichte Pausen von einander getrennt werden sollen. (S.: Abstossen.)

Stachel, franz.: *Pied*, Benennung der untern Spitze am Contrabass, auf dem dieser steht; früher hatte auch das Violoncello einen solchen Stachel.

Stade, Franz, berühmter Violinvirtuose und Componist, bekannt um 1760 bis 1773, machte in Cassel, Strassburg und Paris durch sein Spiel Aufsehen. Lockerer Lebenswandel jedoch führte ihn nach und nach bis in die Dorfschenken, wo er spielte, um sein Leben zu fristen.

Stade, Heinrich Bernhard, geboren zu Ettischleben bei Arnstadt, wurde am letzteren Orte Stadtcantor und Organist und unternahm als Orgelspieler Concertreisen in Deutschland und erwarb sich hauptsächlich durch die Ausführung Bach'scher Werke Anerkennung. Er machte sich auch verdient durch die Wiederherstellung der Orgel in der Bonifaciuskirche zu Arnstadt, auf welcher Bach während seiner ersten Amtsthätigkeit von 1703 bis 1707 gespielt hat. Von dem trefflichen Organisten hat man: »Der wohlvorbereitete Organist, ein Präludien-, Choral- und Postludienbuch«, zwei Theile in 4° (Sondershausen, Eupel). Ausserdem schrieb er Compositionen für die Orgel, darunter eine grosse Orgelsonate.

Stade, Wilhelm, Dr., Hoforganist in Altenburg, wurde 1817 in Halle geboren und von den Eltern bestimmt, Theologe zu werden. Er widmete sich aus Neigung der Musik und ging nach Dessau, um bei Friedrich Schneider Harmonie und Contrapunkt zu studiren. Nach dreijährigen Studien wurde er der Kapellmeister einer kleinen Operntruppe, die abwechselnd in Halle und in Dessau spielte, bis er zwei Jahre später als Musikdirektor an die Universität in Jena berufen wurde, in welcher Stellung er auch bis 1860 verblieb. In diesem Jahre kam er als Hoforganist und Concertmeister nach Altenburg. Schon in Jena hat er sich als Componist und Dirigent mehrerer Gesangvereine rührig gezeigt. Er förderte die Musik der klassischen und der neueren Richtung. Seine eigenen Compositionen bestehen in Festcantaten, Ouverture zur »Braut von Messina«, Sinfonien, Lieder mit Clavierbegleitung und für Männerchöre.

Stadelmeyer oder Stadlmayer, Johann, Kirchencomponist, geboren zu Freisingen in Baiern gegen 1560, befand sich zuerst im Dienste des Erzbischofs Maximilian von Oesterreich zu Grätz, worauf er Kapellmeister des Kaisers Rudolph zu Prag wurde. Später trat er in den Dienst der Erzherzogin Claudia, Grossherzogin von Toscana, und lebte zu Insbruck. Das Dedicationscapitel seiner *Missae brevis* ist vom 24. Januar 1641 datirt. Die meist vielstimmigen Werke dieses Musikers sind die folgenden: »*Missae octo vocum cum dupl. B. gener.*« (Pragae, 1593, in Fol.). »*Missae octo vocum*« (Augsburg, Krüger, 1596, in 4°). »*Sacrum Beatissimae Virginis Mariae canticum a* 5, 6, 7 *e* 8 *vocum*« (Monachii, Adamus Berg, 1603, in 4°). »*Super Magnificat symphoniae variae a* 5, 6, 7, 8 *vocum*« (Oeniponte, excudebat Daniel Agricola, 1614, in 4°). »*Missae octo vocum cum duplici basso ad organum*« (Augustae Vindelicorum apud Johannem Praetorium, 1610, in 4°). »*Musica super cantum gregorianum seu missae* 6 *voc. cum basso gener.*« (Augsburg, 1612, in 4°). »*Missae concertatae*«, zehn- und zwölfstimmig (Augsburg, 1610). »*Hymni vespertini cum* 5 *voc. et instrumentis*« (Augsburg, 1617, in Fol.). »*Apparatus musicus sacrarum cantionum* 6, 7, 8, 9, 10 *et* 24 *voc. et instrumentis*« (Augsburg, 1619, in Fol.). »*Miserere mei Deus a* 4, 5, 6, 7 *et* 8 *voc. cum instrumentis ad libitum*« (Augsburg, 1621, in Fol.). »*Odae sacrae Jesu Christo servatori hominum nato et resurgenti cantatae a* 5 *vocibus et totidem instrumentis si placet*« (Oeniponti, 1638, in 4°). »*Salmi a due e tre voci con due violini o cornetti*« (in Inspruch, appresso Michael Wagner, 1640, in 4°). »*Psalmus L. Davidis modis musicis compositus* 4, 5, 6, 7, 8 *vocibus, cum secondo choro et* 6 *instrumentissi placet*« (Oeniponte, 1646, in 4°). [Hier nennt sich der Autor Stadlmair.] »*Missae breves a* 4 *cum una pro defunctis et alia* 5 *voc. concertatae*« (Oeniponti, typographo Michaele Wagnero, 1641, in 4°). [Hier nennt sich der Autor Stadelmayer.] Zweite Ausgabe 1660.

»*Psalmi vespertini omnes cum Magnificat, et officio divino de Sancto Norberto*«, »*Psalmi integri a quatuor vocibus concertantibus quatuor aliis accessoriis ad libitum cum* 2 *cornetis sive violinis*« (Oeniponti, typis Michaelis Wagneri, 1641, in 4°).

Staden, Adam, Sohn von Johann Staden (s. unten), wurde zu Nürnberg geboren und studirte zu Altorf Jurisprudenz. Er lebte später als Jurist in Nürnberg, war aber als Poet und Componist bekannt. Am 25. Januar 1632 hielt er in Altdorf eine Rede zum Lobe der Musik, die in demselben Jahre im Druck erschien: »*Ἐγκώμιον μουσικῆς hoc est dissertatiuncula de dignitate, utilitate, et jucunditate artis musicae*« (Altorf, 1632).

Staden, Johann Gottlieb, ausgezeichneter Tonkünstler, geboren zu Nürnberg 1581, war Hoforganist des Kurfürsten von Brandenburg im Jahre 1609. Nachdem kam er in Nürnberg an die Kirche St. Lorenz und von da an die Hauptkirche St. Sebaldus ebendaselbst, welche Stelle er bis an seinen Tod, der ihn 1636 aus der Zeitlichkeit abrief, verwaltete. Der Magistrat von Nürnberg liess zu seinem Andenken eine Medaille schlagen. (Einseitig, mit seinem Bilde und der Umschrift: »Hans Staden aet. s. 55«.) Dieser selbstbewusste Künstler, welcher, wie Gerber mittheilt, in seiner Zeit den Muth hatte, das Sprichwort im Munde zu führen: »Italiener nicht alles wissen, Deutsche auch etwas können«, hinterliess die folgenden Werke: »Teutsche Lieder nach Art der Vilanellen mit 3, 4 und 5 Stimmen« (Nürnberg, 1606, in 4°). »Newe teutsche Lieder sampt etlichen Galliarden mit 4 Stimmen« (ibid. 1609, in 4°). »Geistliche Gesänge mit 3—7 Stimmen« (ibid. 1609, in 4°). »Venus-Kräntzlein newer musikalischer Gesäng, sowohl auch etliche Galliarden etc. mit 4 und 5 Stimmen« (ibid. 1611). »*Harmoniae sacrae pro festis praecipuis totius anni* 4, 5, 7 *et* 8 *vocum quibus sub finem adjectae sunt aliquot novae inventionis italicae cantionis* 1, 2, 3, 4, 5 *voc. cum partitura ad organum*« (typis et sumptibus Pauli Kauffmanni, 1616). »*Jubila sancta Deo, per hymnum et echo in ecclesia Noribergensium festum Evangelico-Jubilaeum* 11 *novemb. celebrante*« (ibid. 1618). »Newe Paduanen, Galliarden, Curranten, Balletten, Intraden und Canzonen etc. mit 4 und 5 Stimmen, fürnemblich von den Instrumental-Musicis füglich zu gebrauchen« (ebend. 1618). »*Continuatio Harmoniarum sacrarum*, 1, 2, 4—12 Stimmen« (Nürnberg, 1621). »*Harmonicae Meditationes animae de amore Jesu reciproco* 4 *vocum*« (ebend. 1622). »Hauss-Musik Geistlicher Gesäng mit 4 Stimmen« (ebend. 1623; eine zweite Auflage erschien von Michel Kusmers 1656 in 4°). »Erster Theil der Kirchenmusik, enthält 15 geistliche Gesänge und Psalmen auf die fürnehmsten Feste im Jahr von 2—14 Stimmen« (ebend. 1625, in 4°). »Derselben zweiter Theil« (ebend. 1626). »*Opusculum novum* von Pavanen, Galliarden, Allemanden, Couranten, Intraden, Volten und Canzonen, samt einer Fantasia auf unterschiedenen Instrumenten zu gebrauchen« (ebend. 1625). »Herzenstrosts-Musica geistlicher Meditationen mit einer Stimme« (ebend. 1630, in Fol.). »*Harmoniae variatae Sacraram Cantionum* von 1, 2, 3 — 12 Stimmen« (ebend. 1632). Gruber (»Beiträge zur Literatur der Musik«, Seite 76) giebt noch ein Werk von Staden als im Jahre 1656 gedruckt an: »*Manuductio*, für die, so im Generalbass unerfahren.« Staden ist auch der Componist des unstreitig ersten, uns im Druck hinterlassenen wirklichen Singspiels: »Das geistlich Waldgedicht (oder Freudenspiel), genannt Seelewig«, im vierten Theil der »Gesprächspiele, so bey Teutschliebenden Gesellschaften an- und auszuführen. Nürnberg, gedruckt und verlegt bey Wolffgang Endtern. Im Jahre 1644.« (Vergl. Reissmann, »Allgemeine Geschichte der Musik«, II. Theil.)

Staden, Sigismund Theophilus, Tonkünstler und Organist, zweiter Sohn des berühmten Johann Staden und Schüler desselben, erwarb sich gleich diesem Ruf als Organist und Componist. Er wurde 1607 zu Nürnberg geboren und erhielt 1635 daselbst an der Lorenzkirche die Stelle als Organist. In diesem Amte starb er 1655. Sein prächtig in Kupfer gestochenes Bild erschien 1669. Von seinen Werken sind bekannt: »*Rudimentum musicum*, d. i. Kurze Anweisung

des Singens, für die liebe Jugend« (Nürnberg, 1636, 8°). Eine zweite Ausgabe erschien ebenda 1648, zwei Blätter in 12° und eine dritte 1663. Ferner: »Unterschiedlicher Poeten musikalische Friedensgesänge für drei Stimmen und drei Instrumente mit Generalbass« (Nürnberg, 1651, in Folio). »Grab-Lied, Frauen Sophia, Markgräfin von Brandenburg componirt« (Nürnberg, 1639, 4°). »Kirchengesänge von J. L. Hassler auf die gemeinen Melodien mit 4 Stimmen simpliciter gesetzt, nun aber auf's neue wiederum in Druck verfertiget und mit anderen dieser Zeit gebräuchlichen Kirchengesängen vermehret durch S. G. Staden« (Nürnberg, 1637, 4°). Im Nürnberger Lexikon von Will ist ihm noch folgende Arbeit zugeschrieben: »Vom Anfang, Fortgange und jetzigem Zustande der Musik«. (Jedenfalls nur Manuscript.)

Stading, erste Sängerin bei der grossen Oper zu Stockholm, wurde 1777 bis 1792 in Stockholm in der Partie der Iphigenie und anderen für unübertrefflich gehalten.

Stadler, zwei Brüder, Virtuosen auf dem Basetthorn und der Clarinette, liessen sich Ausgang des 18. und Anfang des 19. Jahrhunderts in Wien hören. Sie trugen durch Vermehrung der Klappen an ihrem Instrumente wesentlich zur Verbesserung bei.

Stadler, Felix, seiner Zeit berühmter Contrabassspieler, geboren am 13. Januar 1754 zu Wien, gestorben am 30. September 1824.

Stadler, Josef, geboren am 4. März 1724 zu Wolfpassing, gestorben am 6. Januar 1777 als geschätzter Musiker und Kapellmeister an der Jesuiterkirche zu Wien.

Stadler, Josef, geboren zu Wien am 13. October 1796, bildete sich unter Anleitung eines Verwandten zu einem trefflichen Violinisten. 16 Jahre alt erhielt er den Platz eines ersten Violinisten am Leopoldstadt-Theater und 1819 wurde er Kapellmeister daselbst. Vom Jahre 1831 an war er nur noch als Solo-Violinist an der Kapelle der Stephanskirche thätig. Er schrieb die Musik zu den drei Pantomimen »Die sonderbaren Flaschen«, »Coremann der Böse« und »Die Vermählung im Blumenreiche«.

Stadler, Abt Maximilian, geboren am 7. Aug. 1748 in Melk, einer kleinen Stadt in Niederösterreich, war der Sohn eines Bäckers. Da er eine schöne Diskantstimme besass, wurde er, 10 Jahre alt, als Chorknabe in die Abtei von Lilienfeld aufgenommen, und da ihm der Vater bereits hatte Musikunterricht geben lassen, spielte er auch in dieser Zeit schon Orgel und Clavier. Später kam er zum Zwecke seiner wissenschaftlichen Ausbildung nach Wien ins Jesuiten-College und übernahm hier die Funktionen des Organisten zur allgemeinsten Zufriedenheit. Nachdem er das theologische und philosophische Examen abgelegt, trat er ins Benediktiner-Kloster zu Melk, wo er, 24 Jahre alt, die Priesterweihe empfing. Nach diesem Akt verliess er das Kloster und lebte 10 Jahre lang als Pfarrherr in der Nähe von Melk. Er hatte nun mittlerweile sich zu einem so ausgezeichneten Orgel- und Clavierspieler herausgebildet, dass der Kaiser Joseph II., der ihn hörte, ihn 1786 zum Abt von Lilienfeld und nach drei Jahren zum Abt und Kanonikus von Kremsmünster ernannte. Diese Stellung gab Stadler jedoch später freiwillig auf und lebte unabhängig in Wien, wo er bald die bedeutendsten musikalischen Persönlichkeiten zu seinen Freunden zählte. Zu diesen gehörten auch Haydn und Mozart, die ihm in Freundschaft zugethan waren und die er verehrte. Als nach dem Tode von Mozart Gottfried Weber mit seiner Beweisführung auftrat, dass das Requiem nur zum kleinsten Theil von Mozart sei und sein könne, übernahm Abt Stadler die Vertheidigung des Mozart'schen Kunstwerks in der wärmsten Weise. Diese erschien unter dem Titel: »Vertheidigung der Echtheit des Mozart'schen Requiem«, Wien, 1826. Hierauf veröffentlichte Weber »Weitere Nachrichten über die Echtheit des Mozart'schen Requiem«, worauf sich Stadler, der Freund Mozarts, noch nicht beruhigen konnte, sondern nach einigen Monaten abermals

eine Entgegnung abfasste: »Nachtrag zur Vertheidigung der Echtheit des Mozart'schen Requiem« (Wien, 1827, in 8°), womit der Streit schloss. Abt Stadler genoss in Wien als Mensch und Künstler gleich grosser Achtung. Als Orgel- und Clavierspieler wurde er besonders wegen seiner Geschicklichkeit im improvisirten Fugenspiel bewundert. Als Componist von Messen, Motetten und Orgelfugen nimmt er ebenfalls einen ehrenvollen Rang ein; sein Oratorium »Das befreite Jerusalem« gehörte unter seinen Compositionen zu den bedeutendsten. Ebenso wird er mit gutem Recht zu den gelehrten Musikern gerechnet, denn er besass nicht nur die Gelehrsamkeit eines Contrapunktisten, sondern, was bei Musikern viel seltener ist, die ausgebreitetsten Kenntnisse der Geschichte und Literatur dieser Kunst, worüber sich auch Nicolai ausspricht, der ihn in Lilienfeld besuchte. Abt Stadler übernahm 1806 in Alt-Lerchenfeld, einer Vorstadt Wiens, noch einmal eine Funktion als Geistlicher. Diese Pfarrstelle vertauschte er später noch mit einer ähnlichen in Bömisch-Kraut. 1815 gab er auch diese auf und lebte von dieser Zeit an in Wien, nach und nach sich immer mehr von der Welt zurückziehend, bis er in den letzten Jahren seines Lebens in fast absoluter Zurückgezogenheit am 8. Novbr. 1833, 85 Jahr alt, starb. Die gedruckten Compositionen von St. sind ungefähr folgende: Messe für vier Stimmen, zwei Violinen, zwei Hörner, Contrabass und Orgel (Wien, Haslinger). Zweite Messe vierstimmig u. s. w. (ebend.). Messe für vier Stimmen und Orgel (ebend.). Requiem für vier Stimmen, Orchester und Orgel. *Alma Redemptoris* für vier Stimmen und Orgel (ibid.). *Asperges me* für vier Stimmen und Orgel (ebend.). *Ave Regina* idem (ibid.). »Das befreite Jerusalem«, Oratorium für vier Stimmen und Orchester (ibid.). *Ecce sacerdos magnus* für vier Stimmen und Orgel (ibid.). *Libera me, Domine*, idem (ibid.). *Miserere* idem (ibid.). Psalmen, Graduale und Offertorien für vier Stimmen und Orgel (*Dixit Dominus, Confitebor, Beatus vir, Laudate pueri, Laudate Dominum, Magnificat, Laetatus sum, Nisi Dominus, Lauda Jerusalem, Credidi*) (ibid.). *Salve Regina*, idem (ibid.) *Tantum ergo*, idem (ibid.). *Vidi aquam*, idem (ibid.). »An die Vorsehung« für vier Stimmen (Wien, Haslinger). »Beantwortung der musikalischen Abschiedskarte von J. Haydn« für zwei Stimmen und Clavier (Augsburg, Gombart). »Glaube, Liebe, Hoffnung« für vier Stimmen (Wien, Haslinger). Zwölf Psalmen nach der Mendelsohn'schen Uebersetzung für eine und mehrere Stimmen (zwei Theile, jeder von vier Lieferungen). Zwölf Gesänge von Gellert mit Clavierbegleitung (Wien, 1785). Zehn Gesänge mit Clavierbegleitung (Wien, Mollo, 1799). Drei Fugen für Orgel (Wien, Leidesdorf). Präludium und Fuge (Wien, Haslinger). Sechs Sonatinen für Clavier (Wien, Artaria, 1796). Eine Sonate für Clavier (Wien, 1799). Zwei Sonaten und eine Fuge für Clavier (achtes Heft von »*Repertoire des clavecinistes*«; Zürich, Nägeli). Ausserdem eine ziemlich eben so grosse Anzahl von Werken im Manuscript.

Stadtfeld, Christian Joseph Franz Alexander, Componist, geboren zu Wiesbaden am 27. April 1826, war der Sohn eines Regimentsmusikers und von diesem für den Musikerstand bestimmt. Neun Jahre alt liess er sich bereits öffentlich als Clavierspieler hören, auch spielte er vor dem Könige von Belgien, der ihm, in Rücksicht seines Talentes und seines Missgeschicks (er war schon als Kind, als er einst auf einer Wiese eingeschlafen war, in Folge davon drei Jahre gelähmt gewesen und hinkte seitdem), eine Pension zur ferneren Ausbildung aussetzte. Der junge Künstler ging nun nach Brüssel ins Conservatorium und wurde in der Composition ein Schüler von Fétis. Er erhielt in der Folge fast sämmtliche Preise, auch den ersten grossen Compositionspreis. Eine Reihe von Werken bekundeten seine Begabung; es entstanden schnell hintereinander vier Sinfonien, Ouverturen, Messen, Te deum, »*La Pedrina*«, komische Oper in drei Akten, »Abu Hassan«, komische Oper, Cantaten, Hymnen, zwanzig Chöre für Männerstimmen und manches andere. Nachdem er eben die grosse Oper »Hamlet« vollendet hatte, ereilte ihn, ehe er diese gehört, am 4. Novbr. 1853 in Brüssel der Tod. Er erlag einer schnell sich ausbildenden Abzehrung.

Die Manuscripte seiner Arbeiten befinden sich zum Theil in der Bibliothek des Conservatoriums zu Brüssel.

Stadtmusicus, Stadtmusikanten, Stadtpfeifer, Stadtzinkenisten, Kunstpfeifer, Hausleute, Thürmer. Nach dem Vorgange der Fürsten fingen bald auch einzelne Städte des deutschen Reichs an, nicht mehr mit herumstreifenden Musikanten sich zu behelfen, sondern zur Besorgung des Musikwesens bei Tänzen und allerhand Festlichkeiten eigene Leute unter dem Namen Stadtpfeifer anzustellen. Diese Einrichtung, welcher die Spielgrafenämter und Bruderschaften der Pfeifer im 14. Jahrhundert vorausgegangen waren und ihr als Vorbild dienten, fällt erst ins 15. Jahrhundert und hängt mit dem Emporkommen und Aufblühen des Städtewesens zusammen. Wie man aus den ältesten Nachrichten darüber ersehen kann, waren es einige Reichstädte, welche mit Anstellung von Stadtpfeifern den Anfang machten. So gab Kaiser Sigismund 1434 der Stadt Augsburg das Privilegium, »öffentliche Zinkenbläser halten zu dürfen« (s. Werlich, Augsb. Chronik, 170). Somit scheint das Recht, Pfeifer halten zu dürfen, ehemals ein Imperiale, wenigstens ein Regale und Vorrecht grosser Herrn gewesen zu sein. Es mochte darum den Unmuth des Adels erregt haben, als die deutschen Kaiser anfingen auch den Städten solche Gerechtsame zu verleihen. Im Liederbuch der Clara Hätzlerin (1471) ist ein Gedicht, in welchem der städtefeindliche Verfasser ähnliches anzudeuten scheint:

„Künig Sigmund was (war) der synn beraubt,
Da er trummet vnd pfeiffen erlaubt
Den Stetnn so gemaine.
Das hat Inn pracht gross übermut,
Es gehört nach recht, gewonhait gut
Den Fürsten zu allaine.“ —

Nach und nach sind solche Einrichtungen in fast allen Städten Deutschlands getroffen worden und bestehen sie zum Theil noch, wenn auch unter andern Namen und geänderter Verfassung. — Die in Städten angestellten, zünftig gelernten Musiker hatten bei allen bürgerlichen Vorkommnissen (Aufzügen, Bällen, Maskeraden, Hochzeiten, Begräbnissen) gegen jedesmalige Bezahlung von dem Betreffenden die Musik zu besorgen. Sie bildeten eine Art Innung, nach deren Gesetzen jeder, der Mitglied werden wollte, verbunden war, sich als Lehrling aufdingen und nach überstandener Lehrzeit ordnungsmässig lossprechen zu lassen. Die ganze Gilde der Musikanten innerhalb eines Stadtbezirks stand unter dem »Stadtmusikus«, den man in älterer Zeit auch »Stadtzinkenisten« und »Stadtpfeifer«, nach seiner Amtswohnung auf dem Thurme auch »Thürmer«, zuweilen auch »Hausmann« und seine Gehilfen »Hausleute« nannte, weil sie festen Wohnsitz hatten, zum Unterschiede von den fahrenden Musikanten. Er allein hatte das Recht, Lehrlinge anzunehmen, aufzudingen und loszusprechen; die übrigen dazu gehörenden waren seine »Gehilfen«, die er (wie jeder andere Meister seine Gesellen) in Lohn und Verpflegung hielt. Ausserdem hatte er das obrigkeitliche Privilegium, dass bei allen vorkommenden Gelegenheiten keine andere Gesellschaft von auswärts die Musik besorgen durfte, als nur seine oder sonst eine von ihm bestellte. Dagegen aber hatte er die Verpflichtung, mit seinem Chor unentgeltlich an gewissen Festtagen vom Thurm herab oder vom Altan eines öffentlichen Gebäudes Choral- und andere Musik mit Blasinstrumenten auszuführen, das war das sogenannte »Abblasen«, oder »vom Thurm blasen« *(e turris tibiis canere)*. Ferner hatte er bei der vom Ortscantor aufzuführenden Kirchenmusik die Instrumentalstimmen durch seine Gesellen zu besetzen.

Das »Abblasen« ist eine sehr alte deutsche Sitte, die man ohne Grund wohl Luther's Anordnung zugeschrieben hat, aber schon vor ihm gekannt war (wie wir weiter unten hören werden). Sie bestand in der Zeit nach der Reformation darin, dass der Stadtpfeifer mit seinen Gesellen auf dem Altan des Kirchthurmes (später vom Rathhause herab) drei- und vierstimmige Choräle

mit Zinken und Posaunen vortrug, was des Tags dreimal geschah und gleichsam das Morgen-, Mittags- und Abendgebet bildete und nicht ohne Rührung gehört werden konnte; auch an den heiligen Abenden vor den christlichen Hauptfesten wurden der Festzeit entsprechende Choralweisen abgeblasen. Gewiss eine schöne, fromme Sitte, die aber leider fast ganz abgekommen ist! — Weil nun sowohl das Abblasen, wie die öffentliche Kirchenmusik »zum allgemeinen Besten geschah, so durfte der Stadtmusikus dann zum Neujahr vor den Bürgerhäusern Blasmusik aufführen (das sogenannte Neujahrblasen) und dafür ein Geldgeschenk in Empfang nehmen. Auf Dörfern, wo zur Aufführung der Kirchenmusik sich »Adjuvantenchöre« bildeten, hatten auch diese mit Begleitung von Musikinstrumenten ihr Neujahrsingen und sammelten dabei ein, um von dem Erbrachten einen fröhlichen Adjuvantenschmaus zu halten. Dieser Brauch bestand durch das ganze 17. und 18. Jahrhundert, bis vor Kurzem z. B. noch in Thüringen und bei den Sachsen in Siebenbürgen. Uebrigens scheint die Sitte, dass die beim öffentlichen Gottesdienst die Musik Besorgenden zu gewissen Zeiten des Jahres Umzug haben, noch aus dem römischen Alterthum zu stammen; denn im alten Rom und zur Zeit der römischen Republik hielten die beim Opfer beschäftigten *Tibicinisten* (Pfeifer) ähnliche Umzüge.

Verweilen wir noch etwas bei den Thürmern und ihren Verrichtungen. Die Thürmer (Thurner) sind hervorgegangen aus den, zur Ritterzeit schon vorhandenen Thurmwächtern, welche den Wachtdienst der Burg und das Stundenabblasen zu besorgen hatten. Als später städtische Thürmer angestellt wurden, bekamen auch diese den Wachtdienst und zugleich (um das Nützliche mit dem Schönen zu verbinden) das Musikmachen für die Stadt übertragen. Der Thürmer (Turnei-Prinz) hatte mehrere Thürmer-Gesellen, mit ihnen bildete er das amtlich bestellte Musikpersonal der Stadtgemeinde. Als Thurmbläser musste er geübt sein, allerlei Zeichen mit dem Zinken oder später mit der Trompete zu geben. — Thürmer waren in Städten vielfach schon im 15. Jahrhundert vorhanden, welche auch schon das Abblasen besorgten. Anno 1506 zahlte die Münchener Stadtkammer »3 Pfund 4 ß. (Schillinge) beyden Thurnern von dreyen Wochen zu blasen in der Landschafft«. Dass das Abblasen von Choralmelodien vom Thurm herab Dr. Luther's Werk und auf seine Anordnung erfolgt sei, ist nicht erwiesen; wohl aber mögen schon in der vielbewegten Reformationszeit die Thürmer auf eigenen Antrieb lutherische Choralweisen zur Erhebung der eifrigen Bekenner abgeblasen haben, bis dieses nach der Mitte des 16. Jahrhunderts in evangelischen Landen amtlich befohlen wurde. — Auch politische Lieder wurden vom Thurm herab geblasen, wie zwei Stellen aus Gropp »Sammlung Würzburger Geschichtsschreiber«, I., S. 130 und 256 beweisen. Sie lauten: »Da (Anno 1525) war ein grosses Frohlocken und Schreien im gantzen Schloss Marienberg. Der Thurner auf dem mittlern Thurn bliess den Bauern das gemeine Liedlein:

„Hat dich der Schimpf gereuen,
So zeug du wieder heim".

So wart der fordere Thurner herab auf die Schuet geführt und bliess den Wirtzburgern den armen Judas:

O Judas, armer Judas,
Ach was hastu gethan!"

Die andere Belegstelle (das. 256) lautet: »Grumbach verordnete auch (1563), als es nunmehr fast finster, einen Trompeter auf die Brucken, der bliess gegen dem Schloss, die darinnen zu schrecken und kleinmüthig zu machen, das alte Buhlerliedlein:

Ist mir ein feines braunes megdelein
Gefallen in meinen Sinn,
Ich hoff ich wolt heunt bey ihr seyn.

Aber unser Trompeter, denn ihme zu antworten vergönt war, bliesse hinwieder:

Hat mich gleich das huendlein gebissen,
So hat mich doch nicht gar zerrissen
Es hat mich lassen leben." —

Im 17. Jahrhundert noch bestand in mehrern deutschen Landschaften der sonderbare, gewiss alte Brauch: dass der Thurmwächter die jährliche Ankunft des ersten Storches vom Thurm herab anblies und dafür ein festgesetztes Trinkgeld empfing. Denn in einer Quittung vom 1. März 1704 heisst es: »Dass uns beiden bei Ankunft des Storches der Oberkellner zu vertrinken zugestellet einen Reichsthaler, bescheint: der Thürmer und der Schlosscorporal« (Bibra, »Journal von und für Deutschland«, 1784, S. 423; der Ort ist nicht genannt). Für die städtischen Schulen war sonst die Ankunft des ersten Storches zugleich der Termin, den Unterricht zu schliessen, der damals nur über Winter dauerte und mit Ostern aufhörte. Die Kinder verbreiteten die Frühlingsbotschaft durch die Strassen und empfingen dafür kleine Geschenke. Noch später muss dieselbe Sitte in Zürich üblich gewesen sein, denn G. Usteri schildert in seinem Gedicht »Frühlingsboten« die Strochankunft:

„Was schallt durch alle Strassen horch!
Der Storch! der Storch!
Und stattlich tritt auf den Altan
Der Stadttrompeter und fängt an
Zu blasen aus wahrer Herzenslust.
Es eilt sein Weib im schnellen Sprung
Zu holen den köstlichen Ehrentrunk,
Den der Stadtkellner seit alter Zeit
Ihr für die frühe Botschaft beut."

Welcher Contrast in den Beschäftigungen des Thürmers: nicht blos zur heitern Frühlingsfeier hat er zu blasen, auch bei den Passionsspielen und bei Processionen. So werden in einer Charfreitags-Procession des 16. Jahrhunderts angeführt »2 Turnergesellen zu Pferd, welche mit Sortindlen (Dämpfern) in den Trompeten mitleidigs blasen« (Schmeller, bair. Wörterb, I., 457). — Das Anblasen Seitens der Thürmer mochte oft zu wahrer Bettelei geworden sein. So verbietet das Bairische Landrecht von 1616 (fol. 682) den »Thurnen, durchreisende Fremde anzublasen«. Durch ein Mandat von 1671 wird in Baiern den »Thurnen und Stadtpfeiffern im Advent das herumziehen, oder das neue Jahr anzublasen verbotten«. Es half wenig, denn bis auf die Neuzeit blieb dergleichen in Uebung. — Wenn auch bei den städtisch-angestellten Zinkenisten die Verachtung, welche auf dem Stande der fahrenden Spielleute lastete, allmälig aufhörte, so gehörten sie doch während des 15. Jahrhunderts immer noch zur verachteten Menschenklasse und konnten nicht Bürger werden, wenn sie nicht die Pfeiferei aufgaben und ein ehrsames Handwerk oder den Handel ergriffen. So z. B. verheiratete 1493 zu Augsburg ein reicher Bäcker, Veit Grundlinger, seine einzige Tochter an einen Zinkenist Blauch, der aber Bürger werden musste, um den Rang seiner Braut zu behaupten und einen Weinhandel anlegte. Der ungeheure Aufwand bei dieser achttägigen Hochzeit ist nach Werlich's »Augsb. Chronik« beschrieben in »Vulpius' Curiositäten«, I., 214. — Ueber die Verbote gegen Spielleute, selbst gegen Stadtpfeifer, über ihre Zulassung bei Hochzeiten, Beschränkung ihrer Zahl, ihren Lohn wäre aus alten Urkunden viel zu berichten, was aber zu weit führen würde. Hier nur noch soviel: Die Zahl der Spielleute war bis ins 18. Jahrhundert bei Hochzeiten durch städtische Hochzeitsordnungen gesetzlich bestimmt, ein mehr wurde mit Geldbusse bestraft; auch ihr Lohn war festgesetzt, gewöhnlich ein Gulden Landswährung und freie Zeche. Selbst die Art ihrer Instrumente war durch Verbot beschränkt, deren sie bei öffentlichen Aufwartungen sich zu bedienen hatten. So durften sie keine Trompeten und Pauken bei öffentlichen Aufzügen und Hochzeitsmusiken gebrauchen, das stand laut Privileg blos den fürstlichen Hoftrompetern und Paukern zu und kamen wegen

Uebertretungen die Stadtpfeifer oft in Conflikt und lange Processe mit der Trompeterzunft (s. letztere). — Mit ihren Innungsgebräuchen haben die Stadtpfeifereien sich bis ins 19. Jahrhundert erhalten, bis ihnen dann der ehrendere Name »Stadtmusikdirektor« gegeben und ihre ganze Stellung eine ehrenhaftere, freiere wurde. Nachdem man die musikmachenden Thürmer längst von ihrem hohen Standpunkte herabgeholt und sie fest besoldet hat, ist mit Eintritt der allgemeinen Gewerbefreiheit manches Unzeitgemässe fortgefallen. Das Musikwesen in Städten ist ein anderes, freieres nnd (sagen wir aus Ueberzeugung) ein besseres geworden. Der allgemeine deutsche Musikerverein wird dafür sorgen, dass die Lage der Musiker eine noch bessere werde. Mochten die Stadtpfeifereien auch manches Zopfige haben, was unser Lachen herausfordert, im Ganzen waren sie doch nützliche Institute, vor allen eine treffliche Vorschule für die fürstl. Hof- und Militärkapellen. Von der Pike auf dienend und verschiedene Instrumente erlernend, bildeten sich hier tüchtige Orchesterspieler, zum Ensemblespiel brauchbarer, als die durch Solospiel verwöhnten und durch Künstlerlaunen sich zu bald abhebenden Conservatoristen. Manche grosse Künstler, die noch gegenwärtig Zierden der Hofkapellen sind, haben dort etwas Tüchtiges gelernt, haben eine Schule durchgemacht, die durch Nichts zu ersetzen ist. Mögen darum die Stadtmusikchöre in alle Zukunft erhalten bleiben!

Stägemann, Max, Opernsänger, geboren am 10. Mai 1843 zu Freienwalde a. O. Sein Vater war Kaufmann in Berlin und seine Mutter, die ihm die Huld der Grazien zubrachte, eine Schwester der Brüder Karl, Eduard und Emil Devrient. In Dresden, wohin seine Eltern übersiedelten, besuchte er die Kreuzschule und das Conservatorium. Der Schauspiel-Veteran Heine und sein berühmter Onkel Emil waren in der dramatischen Darstellungskunst seine Lehrer und bereits 1862 nahm er in Bremen ein Engagement als Schauspieler an. Nachdem seine schöne Baritonstimme die nöthige Ausbildung erhalten, wurde er 1865 in Hannover für zweite Baritonpartien engagirt, später für erste. In Paris bei Del Sarte und in Hannover bei Lindhuld nahm St. Gelegenheit zu weiterer Ausbildung seines Gesangstalents, wie er überhaupt nach echt künstlerischer Vervollkommnung zu streben nicht ermüdet, weshalb die feine Detailausführung seiner Leistungen auch besonders hervorzuheben ist. Sein Repertoire umfasst alle hervorragenden Bariton- und Basspartien. Als Concertsänger hat er sich in Berlin, Leipzig, Köln, Aachen und anderen Städten gleichfalls höchst vortheilhaft bekannt gemacht.

Staehle, Hugo, geboren 1826 zu Fulda, starb zu Kassel am 29. März 1848. Er hatte erst unter Hauptmann, dann unter Spohr studirt und seine Erstlingswerke, eine Ouverture (1844), eine Sinfonie, Quartett und die Oper »Arria«, sämmtlich in Kassel aufgeführt, berechtigten zu schönen Hoffnungen. Seine letzte Arbeit, eine Hymne zum Lobe Spohr's, wurde einige Tage nach seinem Tode aufgeführt. Gedruckt sind: »Sechs Lieder«, op. 2 (Hamburg, Schuberth). »Sechs Lieder für Bariton«, op. 5 (Kassel, Luckhardt). »*Trois Scherzi pour piano*«, op. 4 (ibid.).

Staehlin-Storksbourg, Jakob **von,** Staatsrath und Mitglied der Wissenschaften zu Petersburg, Sekretär der Akademie und Direktor der Museen daselbst, geboren zu Memmingen in Schwaben, starb zu Petersburg am 6. Juli 1785. Er schrieb ausser anderen Werken: 1) »Nachrichten von dem Russischen Theater« (im ersten Bande von Haigold's Beilagen zu dem unveränderten Russland«, Riga, 1767—1768). 2) »Geschichte der Tanz- und Tonkunst in Russland« (ebenda im zweiten Bande). Diese zweite Abhandlung ist auch enthalten in Hiller's »Wöchentlichen Nachrichten«, Jahrg. 4, S. 154—232.

Ständchen, s. Serenade.

Staes, Ferdinand Philipp Joseph, Sohn eines Musikers, der zur Kapelle des Erzherzogs Karl von Lothringen gehörte, wurde zu Brüssel am 16. Decbr. 1748 geboren. 1780 wurde er zum Hoforganist ernannt und starb zu Brüssel am 23. März 1809. Gedruckt sind von ihm: »Sonaten für Clavier,

Violine und Bass«, op. 1, 2, 3, 4 (jedes Opus enthält 3 Sonaten). »Drei Clavierconcerte«, op. 5. »Viertes Clavierconcert«, op. 6.

Staes, Guillaume le jeune, Bruder des Vorigen, geboren zu Brüssel 1751. Er liess sich zu Paris gegen 1780 als Clavierlehrer nieder. Von ihm sind veröffentlicht: »*Grande Sonate pour piano, flûte et violon et basson ou violl.*«. op. 1 (Paris, Sieber). »*Contredanses idem*« (Bruxelles, Plouvier). »*Deux grandes valses pour piano*« (Paris, Nadermann). »*Marche et quatre grandes valses pour le piano.*«

Stafford, William Cooke, englischer Schriftsteller, wurde zu York anfangs dieses Jahrhunderts geboren. Er verfasste eine kurzgefasste Geschichte der Musik: »*A History of Music*« (Edinburg, Constable, 1830, ein Band in 12°, 387 S.). Eine Uebersetzung dieser Arbeit ins Französische von Mad. Fétis erschien unter dem Titel: »*Histoire de la musique, par M. Stafford, traduite de de l'anglais par madame Adèle Fétis, avec des notes, des corrections et des additions par M. Fétis*« (Paris, Paulin, 1832, ein Band gross in 12°, 365 Seiten).

Staggione (ital.), die Jahreszeit, gilt in Italien hauptsächlich als Bezeichnung für die Zeit, in der Opern aufgeführt werden. Es sind ihrer vier: die Carneval-, Frühlings-, Sommer- und Herbst-Staggione.

Staggione di Cartello heisst dementsprechend die Zeit in Italien, in welcher hauptsächlich grosse Opern und grosse Ballets aufgeführt werden, wozu Künstler ersten Ranges *(di Cartello)* engagirt werden. Die glänzendste Saison ist in Italien die Carnevals-Saison.

Stahlclavier, ein von Troiger in Dessau 1792 erfundenes Instrument, das dem Gambenwerk ähnlich war (s. d.). Gegenwärtig ist es ganz in Vergessenheit gerathen.

Stahldrath, s. Saiten.

Stahlharmonika, ein, von Nöbe 1796 erfundenes Instrument von der Form eines durchschnittenen Holzcylinder. An der untern Seite befindet sich ein etwas hervorragender Rand, in dem 22 stählerne Stäbe in einer Entfernung von $1^1/_2$ Zoll nebeneinander befestigt sind und nach der Tonfolge geordnet den Cylinder senkrecht umstehen. Diese werden mit zwei kleinen Geigenbogen gestrichen, um sie ertönen zu machen. Auch dies Instrument ist fast ganz vergessen.

Stahlhuth, Georg, einer der vorzüglichsten Orgelbaumeister unsrer Zeit, wurde am 14. Novbr. 1830 in Hildesheim geboren. Die ersten Anfangsgründe seiner Kunst erlernte er von seinem Vater, dem früheren Mühlenbauer, späteren Clavier- und Orgelbauer Wilh. Stahlhuth, an einem kleinen, für den siebenjährigen talentvollen Knaben besonders angefertigten Claviere, an welchem er sich im Stimmen üben, und an kleinen hölzernen Pfeifen, welche er sich selbst anfertigen und intoniren musste. Nachdem er das Tischlerhandwerk gründlich erlernt hatte, ging er im Jahre 1848 nach Brüssel, wo er in die Orgelbauwerkstätte von H. Loret und ein Jahr später in das berühmte Geschäft von Merklin & Schütze eintrat. Sofort wurde er mit den wichtigsten Arbeiten betraut, u. A. bei der Aufstellung der Orgel in St. Elisabeth in Mons (mit 50 Stimmen), dem Umbau der Orgeln in St. Walburgis in Brügge und in der Liebfrauenkirche in Löwen und dem Neubau der Orgel in St. Bartholomäus in Lüttich. Nebenbei betrieb er mit Vorliebe Mathematik und brachte allmälig seine Studien so weit zum Abschlusse, dass er im Jahre 1853 in seiner Heimath ein eigenes Geschäft errichten konnte. Anfänglich nur mit kleineren Arbeiten beschäftigt (u. A. in den beiden Seminarkirchen in Hildesheim), die ihm aber das Vertrauen der hohen Behörden einbrachten, baute er später jedes Jahr wenigstens ein grösseres Werk. Ehrenvolle Aufträge in den Rheinlanden veranlassten ihn, im Jahre 1865 sein Geschäft nach Burtscheid bei Aachen zu verlegen. Seine hervorragendsten Werke sind die Orgeln in der Pfarrkirche in Nörten (1854), Heil. Kreuz und St. Godehard in Hildesheim (1856—1857), M.-Gladbach (1859), Montjoie (1865), in der Marienkirche in Aachen (1869),

in der Gymnasialkirche in Bonn (1870), in der Pfarrkirche in Rübenach (1873), Styrum-Oberhausen (1877), in der Liebfrauenkirche in Crefeld (1877), ausserdem die im Jahre 1876 für den grossen Kurhaussaal in Aachen erbaute grosse Concertorgel mit 43 Stimmen und 32′ Posaune, die in einer Monographie des Domchordirigenten H. Böckeler in Aachen (Verlag von H. Jacobi & Co.) ausführlich beschrieben worden ist. Letzteres Orgelwerk hat seinen Ruf in Deutschland gesichert als den Ruf eines Künstlers, welcher nicht so sehr daran denkt, sein Geschäft im Interesse der Spekulation zu erweitern, als vielmehr möglichst mit eigener Hand Werke zu liefern, die den höchsten Anforderungen der Kunst entsprechen.

Stahlknecht, Adolph, Violinist und Kammermusiker bei der königl. Kapelle zu Berlin, ist zu Warschau am 18. Juni 1813 geboren. Sein Vater war Musiker und gab ihm den ersten Unterricht auf der Violine; später kam er nach Breslau zu Luge und in Berlin unter die Direktion von Mühlenbruck und Saint Lubin. Hier besuchte er auch die königl. Akademie. Nachdem er mit seinem Bruder Julius (s. unten) grössere Kunstreisen unternommen, richtete er im Jahre 1844 in Gemeinschaft mit seinem Bruder und dem Pianisten Steifensand, an dessen Stelle später Löschhorn trat, Triosoiréen ein. Er schrieb eine Oper »Casimir, König von Polen«, von welcher aber nur die Ouverture in Berlin aufgeführt wurde; ferner: zwei Messen, zwei Psalmen, acht liturgische Gesänge für den Domchor von Berlin, sieben Sinfonien, Fugen, 25 Quartette, fünf Trios, 36 Zwischenaktsmusiken, Quintette, Lieder mit Clavierbegleitung. Ein Theil dieser Compositionen erschien in Berlin, Leipzig und Gotha.

Stahlknecht, Julius, Bruder des Vorigen, königl. Concertmeister und Solovioloncellist bei der königl. Kapelle in Berlin, ist am 17. März 1817 zu Posen geboren, erhielt seine Ausbildung als Cellist bei Drews und Wranitzky in Berlin. Nach beendigten Concertreisen mit seinem Bruder lebt er in der oben angeführten Stellung als geschätzter Virtuose und Lehrer in Berlin. Seine Compositionen bestehen in Concertpiecen für sein Instrument.

Stahlspiel, ein Schlaginstrument, bestehend aus einer Reihe von Stahlstäben oder schmalen Stahlplatten von verschiedener Länge, die auf einem Gestelle scalamässig geordnet sind und mit Klöppeln geschlagen werden. Es macht die Wirkung eines Glockenspiels. Man verwendet es bei Militärmusik. Zuweilen ist es auch in neuern Orgeln angebracht und jedenfalls eine neuere Erfindung statt der alten und theurern Glockenspiele.

Stahlspiel heisst auch eine Art Glockenspiel an der Orgel, bei welchem statt der Glocken Stahlstäbe, die durch Hämmerchen, welche wieder mit den Manualtasten in Verbindung stehen, geschlagen werden, tönend gemacht werden. Das Register geht durch die oberen Octaven. Die alte Domorgel in Merseburg hatte ein solches Spiel.

Stainer, Jacob, der unstreitig grösste Geigenbauer Tirols und einer der vortrefflichsten Meister des Geigenbaues überhaupt, ist am 14. Juli 1621 zu Absom in Tyrol geboren. Seine weiteren Lebensschicksale werden von verschiedenen Biographen verschieden mitgetheilt. Wir folgen hier einer zuletzt veröffentlichten kleinen Schrift: »Cremona. Eine Charakteristik der italienischen Geigenbauer und ihrer Instrumente von Friedrich Niederheitmann« (Leipzig, Carl Merseburger, 1877). Anfangs ging Stainer zu einem Orgelbauer in Innsbruck in die Lehre, allein sein schwächlicher Körperbau veranlasste ihn, sich der weniger physische Kräfte erfordernden Beschäftigung mit dem Geigenbau zuzuwenden. Durch die hülfreiche Verwendung seines Pfarrers wurde er in den Stand gesetzt, nach Cremona zu gehen, und hier soll er bei Amati (s. d.) gearbeitet haben. Doch fehlen für diese Behauptung noch die Beweise und seine Instrumente zeigen auch kaum, dass Amati von Einfluss für ihn wurde. Weiterhin wird erzählt, Amati habe ihn wegen seines Talents und seiner Geschicklichkeit an sich fesseln und ihm sogar seine Tochter zur Frau geben wollen; Stainer aber habe diesen Plan des alten Geigenmeisters durch die

Flucht vereitelt. In Venedig, wohin er geflohen sein soll, habe er dann bei Vimercati gearbeitet. Dass er in Cremona gewesen ist, wird durch eine kleine Anzahl seiner Geigen bestätigt, die von dort datirt sind; der darin befindliche Zettel ist von seiner eignen Hand geschrieben. Zwanzig Jahre alt, kehrte Stainer nach seiner Heimath zurück und baute Geigen für den Markt zu Hall, die er zum Preise von sechs Gulden verkaufte. Am 7. October 1645 verheirathete er sich mit Margaretha Holzhammer und diese Ehe war für seinen Erwerb zu reich mit Kindern gesegnet, so dass er in Noth und Schulden gerieth und elendiglich endete, trotz seiner herrlichen Instrumente, die heute mit enormen Preisen bezahlt werden. Am 29. October 1658 wurde er vom Erzherzog Leopold zum »erzfürstlichen Diener« erhoben und am 9. Januar 1669 erhielt er vom Kaiser das Prädikat »Hofgeigenmacher«, allein es waren dies nur äussere Ehren, die sein trauriges Geschick nicht zu wenden vermochten. Er wurde schliesslich noch durch die Jesuiten der Ketzerei angeklagt und sechs Monate lang im Gefängniss festgehalten. Das brachte ihn immer tiefer ins Elend, er wurde tiefsinnig und starb im Wahnsinn 1683, seine Frau und acht Töchter in grosser Noth zurücklassend. Noch heute zeigt man die steinerne Bank vor seinem Hause, an der man ihn festband, wenn er im Wahnsinn tobte. Stainer war einer der genialsten Geigenbauer, der weder in der technischen Ausführung, noch in der Schönheit des Tons seiner Instrumente übertroffen worden ist. Die, bei Absom gelegenen und mit schönen Nadelhölzern bewachsenen Bergrücken lieferten ihm ein treffliches Material, das er mit seiner wunderbaren Hand zu köstlichen Instrumenten verarbeitete. Niederheitmann giebt in dem oben erwähnten Schriftchen eine treffliche Charakteristik der Besonderheiten des Baues der Stainer'schen Instrumente: nach ihm »wählte Stainer die Haselfichte zu seinen Decken und so viel als möglich rund gemaserte Ahornhölzer zu den Böden und Zargen.« Seine Geigen sind etwas breiter und kürzer wie die der Italiener. Die Decke ist höher modellirt wie der Boden, die *F*-Löcher sind kurz und laufen in zirkelrunden Löchern aus; die Ecken treten weit hervor. Der Hals trägt oft anstatt der Schnecke einen schön geschnittenen Löwenkopf. Wo Stainer eine Schnecke anbringt, da ist sie weiter geschweift als sonst gewöhnlich. Der gelbrothe Lack ist unübertrefflich schön. Mitunter hat Stainer ein drittes Schallloch in Form eines Sterns unter dem Griffbrett eingeschnitten, man bemerkt, dass in diesem Falle die *F*-Löcher enger wie gewöhnlich sind. Seine Celli haben das Modell der Contrabässe, d. h. die Oberzargen verbinden sich nach oben gebogen mit dem Hals des Instruments.« Dass Stainer am Schlusse seines an Arbeit so erfolgreichen und doch so elenden Lebens zwölf Geigen von besonderer Schönheit verfertigt und sie als Geschenk für die zwölf Kurfürsten bestimmt habe, gehört in das Reich der Fabel. Seine Geigen tragen die Signatur: JACOBUS STAINER IN ABSOM PROPE OENIPONTUM. (Jahreszahl.) Sein Bruder

Stainer, Marcus, 1659 in Kufstein geboren, soll einem Mönchsorden angehört und seinem Bruder im Geigenmachen beigestanden haben. Die beiden Instrumente von Veracina, Peter und Paul genannt, die dieser bei einem Schiffbruch einbüsste, waren von Marcus Stainer gebaut. Man kennt von ihm namentlich vorzügliche Bratschen.

Stamaty, Camille Marie, französischer Pianist und Componist, wurde in Rom am 23. März 1811 geboren. Sein Vater, Grieche von Geburt, hatte sich als Franzose nationalisiren lassen und vertrat zu jener Zeit sein neues Vaterland als Consul in Civita-Vecchia. Die ersten Lebensjahre Stamaty's waren reich an musikalischer Anregung, da seine Mutter zu den hervorragendsten Gesangsdilettantinnen gehörte und im Kreise ihrer Familie mit Eifer die Compositionen ihrer Lieblingsmeister Haydn, Mozart, Gluck, Cimarosa, Piccinni, Marcello zu Gehör brachte. Hatte er so Gelegenheit, schon in früher Jugend seinen Musiksinn auszubilden, so sollte es doch noch geraume Zeit dauern, bis der Trieb zu eigner musikalischer Thätigkeit in ihm erwachte, und als er nach

dem Tode seines Vaters im Jahre 1818 mit seiner Mutter nach Frankreich zurückgekehrt war, beschäftigte er sich zunächst, während eines vorübergehenden Aufenthalts in Dijon, wie auch nach der später erfolgten Niederlassung in Paris, ausschliesslich mit den Wissenschaften, besonders mit der Mathematik. Erst in seinem vierzehnten Jahre fing er an, Clavier zu spielen, und als er mit siebzehn Jahren seine wissenschaftlichen Studien absolvirt hatte, war mittlerweile auch sein musikalisches Talent zum Durchbruch gekommen, wie dies seine 1826 veröffentlichten, jedoch ihrer Natur nach nur für Dilettantenkreise bestimmten Compositionen, Variationen und Quadrillen, beweisen. Noch war von einer berufsmässigen Ausübung der Musik bei ihm nicht die Rede; man schwankte, ob er die Diplomatenlaufbahn seines Vaters oder die eines Polytechnikers betreten solle, entschied sich aber zuletzt für einen sich darbietenden Beamtenposten an der Seine-Präfektur, den S. im Januar 1828 auch wirklich antrat. Die Muse, welche ihm diese Stellung liess, benutzte er, um sich mit gesteigertem Eifer dem Musikstudium zu widmen. Unter der Leitung Fessy's, eines der besten Schüler Zimmermann's, gelang es ihm, seine Virtuosität wie auch seine Kenntniss der musikalischen Literatur derart zu erweitern, dass der Uebergang vom Büreaubeamten zum Künstler sich mit Leichtigkeit bewirken liess. Eine zufällige Begegnung mit Kalkbrenner gab den Ausschlag: Stamaty's Vortrag einer seiner eigenen Quadrillen mit Variationen in einer Privatgesellschaft hatte den Meister von der Begabung des Jünglings hinlänglich überzeugt, um ihn als Schüler anzunehmen, und dieser zögerte nunmehr keinen Augenblick länger, seine Stellung bei der Präfektur aufzugeben und sich fortan ausschliesslich der Kunst zu widmen.

Bald nach diesem entscheidenden Schritte (1831) trat ein Hinderniss ernster Art seinem Studium entgegen: schon seit seinem neunzehnten Jahre hatte er an Gelenk-Rheumatismus gelitten und die Anstrengungen seines neuen Berufes steigerten diese Krankheitszustände bis zu einem Grade, dass er seinen Unterricht bei Kalkbrenner manchmal wochenlang, einmal sogar zehn Monate hindurch unterbrechen musste. Nach glücklich überstandenen Krisen aber fand er stets die Energie wieder, um seinen Weg weiter zu verfolgen; auch in der Harmonie, dem Contrapunkt und auf der Orgel machte er jetzt gründliche Studien unter Leitung von Benoist und Reicha. So gelangte er zu einem Grade künstlerischer Reife, welcher ihm gestattete, sich im März 1835 als Virtuose und Componist mit Erfolg an die Oeffentlichkeit zu wagen. Das von ihm veranstaltete Concert, in welchem er als Hauptnummer sein Clavierconcert op. 2 zu Gehör brachte, lenkte die Aufmerksamkeit der gesammten pariser Kunstwelt auf ihn und bildet den Anfangspunkt der ausgedehnten Lehrthätigkeit, die ihn von jetzt an ein volles Menschenalter in Anspruch nehmen sollte. Seine pädagogischen Fähigkeiten hatte er schon während seiner Lehrzeit unter Kalkbrenner zu bewähren Gelegenheit gehabt, indem er von diesem als Hülfslehrer vielfach beschäftigt worden war; nach seinem glücklichen Debut aber trat er in die Reihe der gesuchtesten Lehrer der Hauptstadt, und bald wurde er der Liebling der höchsten Kreise, umsomehr, als sich in ihm der gewissenhafte Künstler mit dem gesellschaftlich wie geistig feingebildeten Menschen vereinten. Stamaty's Bestreben, gleich im Anfang seines Lehramtes allen Ansprüchen gerecht zu werden, liess ihn übrigens so wenig zu sich selbst kommen, dass er schon im folgenden Jahre den Entschluss fasste, dem Pariser Leben für längere Zeit zu entsagen. Im September 1836 verliess er Frankreich und ging nach Leipzig, wo er die nöthige Erholung und zugleich Anregung zu weiterer Entwickelung zu finden hoffte. Diese wurde ihm auch im Verkehr mit Schumann und Mendelssohn reichlich zu theil; besonders förderte ihn der Compositionsunterricht des letzteren. Trotzdem sah er sich schon nach drei Monaten veranlasst, Leipzig wieder zu verlassen und, den dringenden Wünschen seiner Schüler Gehör gebend, nach Paris zurückzukehren. Doch scheinen die in Deutschland empfangenen Eindrücke für ihn nicht verloren gewesen zu ein,

denn von diesem Zeitpunkt an datirt seine eifrige Beschäftigung mit den Werken Bach's, Mozart's und Beethoven's, die er sowohl im häuslichen Kreise als auch in den mit dem Sänger Delsarte veranstalteten Concerten — zum Vortheil der Gesellschaft »Saint-Vincent de Paul«, der beide Künstler als Mitglieder angehörten — in immer höherer Vollkommenheit den Pariser Musikfreunden vorführte.

Noch einmal sah S. seine Lehrthätigkeit unterbrochen durch den Tod seiner Mutter im Jahre 1846. Dieser Verlust berührte ihn so schmerzlich, dass er aufs Neue das Bedürfniss empfand, dem ruhelosen Treiben der französischen Hauptstadt zu entfliehen; diesmal wendete er sich nach Rom, wo er ein volles Jahr in der Einsamkeit verlebte. Nach Paris zurückgekehrt verheiratete er sich (1848) und widmete sich mit neuer Kraft seinem Berufe als Lehrer, dem er bis zu seinem Tode am 19. April 1870 nicht wieder untreu wurde. Unter den zahlreichen Claviervirtuosen, welche ihm ihre Ausbildung verdanken, haben besonders zwei seine Schule zu Ehren gebracht: Gottschalk und Saint-Saëns; in ihnen leben die ausserordentlichen Eigenschaften des Meisters fort, der stilvolle, mehr durch Maass und Harmonie als durch starke Affekte gekennzeichnete Vortrag, die vollkommene Unabhängigkeit der Finger und die absolute Gleichheit des Spiels, kurz, diejenigen Fähigkeiten, welche S. zum würdigsten Vertreter der nach technischer Seite unübertrefflichen Kalkbrenner'schen Methode machten. Als Componist hat er nicht minder anregend auf die clavierspielende Jugend gewirkt. Ausser dem genannten Concert op. 2 für Clavier und Orchester sind von ihm veröffentlicht: »*Le Rhythme des doigts*«, welches Werk sein College, der vielbewährte Clavier-Pädagoge Marmontel als das vollständigste, bestdisponirte und logischste unter allen ihm bekannten Studienwerken erklärt. Ferner drei Hefte »*Etudes progressives*« (op. 37, 38, 39), in denen die Kunst des Vortrags und der Geläufigkeit mit methodischer Sorgfalt und seltenem Scharfsinn zur Anwendung gebracht ist. Die gleichen Vorzüge zeigen die »*Etudes concertantes*« (op. 46 und 47), die »*Esquisses*« (op. 17) und die »*Etudes pittoresques*« (op. 21). Die Reihe der Unterrichtswerke Stamaty's schliessen seine »*Six études caractéristiques sur Obéron*« und seine zwölf Transcriptionen »*Souvenir du Conservatoire*«. An Kammermusikwerken erschienen von ihm zwei Claviersonaten in *F-moll* und *C-moll* und ein Trio für Clavier, Violine und Violoncell (op. 12), ausserdem noch eine Anzahl von Variationen, Opernphantasien und Charakterstücke für Clavier allein. — Die Achtung, der sich S. als Künstler und Mensch erfreute, kam bei seinem Begräbniss aufs lebhafteste zum Ausdruck; seine Ernennung zum Ritter der Ehrenlegion im Jahre 1862 beweist indessen, dass seine Verdienste auch schon bei seinen Lebzeiten allgemein anerkannt waren.

Stamegna, Nicolas, Geistlicher und Componist, geboren 1620 zu Spello im Kirchenstaate, wurde 1659 Kapellmeister in Rom an Maria Maggiore. In diesem Amte blieb er bis 1667, zu welcher Zeit er in seiner Vaterstadt ein Kanonikat erhielt. Von seinen Compositionen sind nur bekannt: »*Sacrarum modulationum seu Mottetorum* 2, 3 *et* 4 *vocibus liber primus*« (Rom, Paul Masotti, 1637). Nach der Angabe von Fétis befinden sich auf der Bibliothek zu Paris drei Motetten von Stamegna, darunter ein *Ingredimini* für das Fest des heiligen Jacob.

Stamentienbass s. unter: Stamentienpfeife.

Stamentienpfeife, welche Prätorius 1619 unter diesem unerklärten Namen aufzählt und abbildet und auch Schwägel nennt, war ein sehr einfaches Blasinstrument, von Holz gedreht, das in einen kleinen Schallbecher sich erweiterte und ziemlich weit unten nach der Mündung zu drei Tonlöcher hatte, zwei für die Finger und eins für den Daumen der linken Hand. Diese Pfeife wurde beim Spiel geradaus und zwar nur mit der linken Hand gehalten, während dazu die rechte auf eine Trommel schlug, die an einem Bande, das um den Hals des Spielers geschlungen war, vor ihm hing. Dieses Tractement, d. h. das

stete Verbundensein einer Pfeife, einer Trommel in den Händen eines einzigen Spielers, findet man sehr oft auf Abbildungen von Spielleuten des 12.—16. Jahrhunderts. — Nach der Angabe des Prätorius gab es von dieser Pfeife mehrere Arten je nach ihrer Grösse und war der Tonumfang, trotz der nur wenigen Tonlöcher, nicht unbedeutend. Eine Art ging von d^1 bis d^3; eine andere, um eine Quint tiefer stehend, von g—g^2. Die grösste Art, Stamentienbass genannt, wurde mittelst einer langen S-Röhre angeblasen, weil man sonst die Tonlöcher nicht bequem erreichen konnte. Abbildung s. M. Prätorius, »*Syntagm. mus.*« II. Taf. 19.

Stamitz, Anton, zweiter Sohn von Johann Carl (s. unten), Violinist, geboren zu Mannheim 1753. Wie sein Vater und Bruder (Carl, s. unten) trefflicher Künstler, begleitete er diese auf ihrer Concertreise nach Paris. Er hielt sich, so viel bekannt, längere Zeit dort auf und gab 1782 auch dort seine ersten: Sechs Duos für Violine und Violoncello heraus, deren er im Ganzen hundertundzwanzig veröffentlichte. Er starb 1820.

Stamitz, Carl, der ältere Bruder des Vorigen, geboren am 7. Mai 1746 zu Mannheim, war bedeutender Künstler auf der Violine und Bratsche. Erst von seinem Vater uud Kapellmeister Cannabich ausgebildet, vervollkommnete er sich noch in Paris. Als Componist ebenfalls beliebt, liess er sich in Paris, wo er auch eine Zeit lang in den Dienst des Herzogs von Noaille trat, und später in Deutschland mit vielem Beifall hören. 1790 dirigirte er in Cassel ein Jahr lang die Liebhaber-Concerte; dann lebte er mehrere Jahre in Petersburg. In Jena, nachdem er als Musikdirektor angestellt war, starb er daselbst 1802. Jean Paul hat ihn und seine *Viola d'amour* im »Hesperus« verewigt. Eine kleine komische Oper: »Der verliebte Vormund« wurde in Frankfurt, und eine grosse Oper: »Dardanus« in Petersburg aufgeführt. Er genoss des Vorzugs, die Compositionen, welche er einsendete, vom Könige von Preussen honorirt zu bekommen. Der grösste Theil derselben ist in Deutschland und Paris gestochen. Es sind grosse concertirende Sinfonien, Violinconcerte, Bratschenconcerte, Violinquartette, Quartette mit Flöten, Clarinetten, Hoboen, Hörnern oder Bratschen, Flötenconcerte, Violintrios, Duos, auch italienische Arien.

Stamitz, Johann Carl, berühmter Violinist und Componist, der Vater der beiden vorgenannten Künstler, wurde 1719 zu Teutschbrod in Böhmen geboren. Sein Vater war dort Schulmeister und der Unterricht eines bedeutenden Lehrers wurde ihm nicht zu Theil. Das ihm innewohnende Talent entfaltete sich aber dennoch herrlich, so dass er seiner Zeit (vor Haydn) durch seine Sinfonien und Sonaten viel Aufsehen machte, und früher schon konnte er Concertreisen nach Paris unternehmen. 1745 wurde er kurfürstlich pfälzischer Concertmeister und Direktor der Instrumental-Kammermusik zu Mannheim, als welcher er sich um die Entwickelung des Orchesters unsterbliche Verdienste erwarb. Er wurde der Gründer der sogenannten Mannheimer Schule, die lange blühte. Ein ausgezeichneter Violinist, schrieb er für dies Instrument Stücke von nicht geringen Schwierigkeiten. Seine Compositionen bekunden Geschmack und können für die damalige Zeit als brillant bezeichnet werden. Sie erschienen meistens in mehreren Auflagen: »*Exercices imitant un duo de deux violons*« (Paris, Sieber). »*Six sonates choisies pour le vlavecin avec un violon*«, op. 1 (Paris, Venier). »*Six sonates pour violon et basse*«, op. 2 (Mannheim, 1760; Paris, Lachevardière). »*Six symphonies à huit parties*«, op. 3 (Paris, Lachevardière). »*Concertos pour violon et orchestre*«, No. 1, 2, 3, 4, 5, 6 (ibid.). »*Six trios pour deux violons et basse*«, op. 5 (Paris, Venier). »*Six sonates pour violon et basse*«, op. 6 (Paris, Lachevardière). »*Six symphonies à huit parties*«, op. 8 (Paris, Lachevardière). Im Manuscript hinterliess er 21 Violinconcerte, Sinfonien, neun Violinsolos, zwei Clavierconcerte, Sonaten. Stamitz starb in Mannheim 1761. Sein Bruder

Stamitz, Thaddeus Anton, Bruder von Johann Carl, geboren zu Teutschbrod in Böhmen, war ebenfalls in seiner Jugend als bedeutender Violin-

spieler bekannt und eine Zeit lang Concertmeister am pfälzischen Hofe in Mannheim, wurde später Kanonikus im Stift zu Altbunzlau und starb in seiner Vaterstadt 1750 als Dechant.

Stammaccorde sind die Accorde in ihrer unversetzten Lage, auf ihrem ursprünglichen Grundton aufgebaut, also die Dreiklänge und Septimenaccorde und im Grunde auch die Nonenaccorde; der Sextaccord und der Quartsextaccord sind demnach ebensowenig Stammaccorde wie der Sekund-, der Terzquartaccord u. s. w. Sie sind vielmehr Umkehrungen der Stammaccorde, die man auch Grundaccorde nennt, jene aber Umkehrungen des Dreiklangs, diese des Septimenaccordes. (Vergl. Accord.) Demgemäss nannten ältere Theoretiker

Stammintervalle die Intervalle der beiden Stammaccorde, des Dreiklangs und des Dominantseptaccordes, also Grundton, Terz, Quint, Octave und Septime.

Stammmelodie heisst die, zu einem Liede ursprünglich componirte Melodie, die dann, wie beim Kirchengesange und auch noch häufig im Volksgesange, auch noch zu andern Texten gesungen wird. Diese Stammmelodie wird dann in der Regel mit den Anfangsworten über dem neuen Texte angezeigt.

Stammtonleiter, s. Normaltonleiter.

Stancari, Victor Franciscus, gelehrter Mathematiker, geboren 1678 zu Bologna, starb daselbst am 18. März 1709. Unter seinen zahlreichen Schriften befindet sich auch die: »*De sono fixo inveniendo*« (Bologna, 1707, in 4°), auf welche Sauveur die Mathematiker hinwies.

Stanesby, Thomas, Vater und Sohn, beide gleichen Vornamens und einst berühmte Flötenbläser *à bec Macher* in London; der Vater starb daselbst 1734 und sein noch berühmterer Sohn 1754.

Stange, Hermann, geboren am 19. December 1835 in Kiel, ausgezeichneter Orgelspieler, lebte längere Zeit auch in England; war von 1866—1876 Domorganist in Schleswig; gegenwärtig ist er Organist in Kiel und zugleich Dirigent des dasigen Gesangvereins.

Stangen nennt man wohl auch die Registerzüge an der Orgel und ebenso die messingenen Züge oder Stiefeln an den Posaunen, die Röhren, welche unten durch einen Bogen miteinander verbunden und derartig eingerichtet sind, dass sie genau auf die beiden Röhren des Hauptstücks aufgezogen werden können, das demnach durch Verschiebung der Stangen länger oder kürzer wird, wodurch die Erzeugung der Töne von verschiedener Höhe ermöglicht wird.

Stanhope, Carl, Graf **von,** Pair von England, ausgezeichneter Gelehrter, geboren am 3. August 1753, kam, zehn Jahre alt, mit seiner Familie nach Genf, wo er unter Leitung eines dortigen Gelehrten Lesage Physik und Mathematik studirte. Er war zwar eine Zeit lang mehr der Politik zugewendet, aber nicht mit demselben Erfolge wie der Wissenschaft, die ihm mehrere Erfindungen verdankt. Für die Musik von Interesse ist nur ein kleines Sshriftchen, in welchem er ein neues System zum Stimmen der Tasteninstrumente vorschlägt: »*Principles of tuning instruments with fixed tones*« (London, Wilson, 1806, in 8°, 24 S.). — Stanhope starb in London am 13. Septbr. 1816.

Stankovič, Cornelius, serbischer Componist, geboren am 21. August 1831 in Ofen, besuchte die Gymnasien in Arad, Segedin und Pest und betrieb dabei fleissig Musikstudien. Nach Absolvirung des Gymnasiums widmete er sich ganz der Musik und studirte die Harmonielehre und den Contrapunkt unter Sim. Sechter in Wien, wo er sich mit dem Pianisten Wilmers befreundete. St. componirte viele serbische Lieder, von denen einige populär geworden sind. Seine Hauptwerke sind: »*Srbské piesme*« (zwei Bände), eine Sammlung von 30 der besten Nationallieder für Chor und Piano, für deren Dedication er vom Kaiser von Oesterreich mit einer goldenen Medaille für Kunst und Wissenschaft ausgezeichnet wurde; »Orthodoxe Kirchengesänge« (drei Bände), eine Sammlung der besten geistlichen Lieder für Chor und Piano, wofür er vom Kaiser

Alexander II. den Stanislov-Orden III. Klasse erhielt. St. starb am 18. Febr. 1865 in Wien und hinterliess viele Compositionen im Manuscripte.

Stanley, John, Direktor der Hofmusik zu London, daselbst im Januar 1713 geboren, ein musikalisches Genie, hatte das Unglück, im frühesten Lebensalter das eine Auge durch die Blattern und im dritten Lebensjahre das zweite durch einen Fall in ein Federmesser zu verlieren. Mit sieben Jahren begann er Musik zu studiren, und erhielt im 11. Jahre die Organistenstelle an einer kleinen Kirche, um drei Jahre später an St. Andreas befördert zu werden. 1734 wurde Stanley Organist des Tempels und 1782 Musikdirektor der Hofkapelle. Er starb am 19. Mai 1786. Seine Lehrer waren der Organist Reading und Dr. Greene. Stanley war einer der grössten Organisten seiner Zeit, trefflicher Geigenspieler und Dirigent. Er musste jedoch jede Composition, die er dirigirte, vorher auswendig lernen, was ihm sehr leicht wurde. Während einer Reihe von Jahren dirigirte er die Händel'schen und andere Oratorien zur völligen Zufriedenheit. Man rühmt ihm auch nach, sämmtliche Händel'sche Compositionen auswendig gespielt zu haben. Händel, der ihn schätzte, vermachte ihm einen Theil seiner Manuscripte. Stanley hinterliess zwei ungedruckte Oratorien: »Jephta« und »Zimri«. Gedruckt von ihm sind: »*VI Concertos in seven parts, par sur Violins a Tenor, Violin, Violoncelle with a Thourough Bass for the Harpsicord*« (London). »*VI Concerti a seven stromenti*« (Amsterdam). »*VIII Sonaten per Flauto e Bass*«, op. 1 (London). »Sechs Flötensolos«, op. 4 (ebend.). Das Bildniss Stanley's ist zu London in Folio in Kupfer gestochen.

Stanzen, Johann Ludwig, Organist in Hildesheim, gab heraus: »Drei Sonaten für Clavier und Violine«, op. 1 (Offenbach, 1793). »Sonate zu zwei Händen«, op. 2 (ibid.). »Sonaten für Clavier, Violine und Bass«, op. 4 (ibid.). »Grosse Sonate für Clavier, Violine und Bass«, op. 5 (ibid. 1797). »*Quatres caractéristiques pour le clavecin et un rondo a trois mains*«, op. 6 (Braunschweig). »Deutsche Gesänge mit Clavierbegleitung«, erste und zweite Sammlung (Kassel, 1782 und 1783).

Stappen, Corneille **van,** holländischer Componist, lebte Ende des 15. Jahrhunderts. Nur drei Compositionen geben von seiner einstmaligen Existenz Kenntniss. Sie sind in der Sammlung: »*Harmonice musices Odhecaton*« enthalten und zwar daselbst: »*Canti C. No. Cento cinquanto*« (Impressum Venetiis per Octavianum Petrutium forosemproniensem, 1503). Alle drei sind vierstimmig. Der erste ist ein französisches Stück: »*De tous bien plaine*«, bei welchem die Oberstimme das Anthem mit den Worten: *Beati pacifici* singt. Das zweite Stück ist: »*Gentil galans de guerra*« und das dritte die vierstimmige Motette »*Virtutum expulsus terris chorus omnis abibit*«.

Staricius, Johann, Organist an der St. Lorenz-Kirche zu Frankfurt a. M. im Anfang des 17. Jahrhunderts, liess drucken: »Teutsche lustige Lieder und Täntz mit vier Stimmen« (Frankfurt, 1609). »Newe teutsche weltliche Lieder nach Art der welschen Madrigalien, neben etlichen teutschen Täntzen« (ebend. 1609).

Stark, Friedrich Theophil, Kirchencomponist und Cantor in Waldenburg in Schlesien, geboren am 29. Aug. 1742, starb am 20. Mai 1807. Er war ein guter Orgelspieler und hinterliess die folgenden Compositionen: »Die Gedanken und Empfindungen beim Kreuze Jesu auf Golgatha«, Oratorium (Breslau, Grass und Barth, in Partitur). »Die Pharisäer«, Oratorium (1794). »Die Passion«, Oratorium, Clavierauszug (ebenda). »*Collection de* 160 *Fugues et Préludes pour l'Orgue*« (Mainz, 1792) unter dem Namen F. Stark, ist jedenfalls von demselben.

Stark, Ludwig, geboren 1831 zu München, genoss hier den Unterricht von Ignaz Lachner mit so günstigem Erfolge, dass ihm die Composition von Zwischenakts- und Balletmusik für das Hoftheater seitens der Intendanz übertragen wurde. Nachdem er mit Lebert bekannt geworden war, schloss er sich dessen Bestrebungen für Einführung einer rationelleren Methodik des Clavieranter-

richts an; er gab mit diesem in Gemeinschaft die grosse Clavierschule (bei Cotta in Stuttgart) heraus und gründete mit ihm auch das Stuttgarter Conservatorium. An diesem war er namentlich als Gesanglehrer (durch 16 Jahre hindurch) thätig, bis ihn Gesundheitsrücksichten zwangen, seine Thätigkeit hier zu beschränken. Mit Lebert gemeinschaftlich veröffentlichte er auch eine »Deutsche Liederschule« und eine »Elementargesangschule«. Gleichzeitig mit Lebert erhielt er den Professortitel und von der Tübinger Universität den Doctorgrad. Von seinen eigenen Compositionen sind geistliche und weltliche Chöre zu nennen; sein Volker's »Nachtgesang« wurde 1868 von der Amsterdamer Euterpe mit der grossen goldenen Preismedaille ausgezeichnet. Er ist auch der Gründer und langjährige Leiter des Gesangvereins, dessen Leitung er später an W. Krüger abtrat.

Starkgedact, 2,5 Mtr., ist eine weit mensuirte Stimme mit hohem Aufschnitt, starkem Luftzufluss. Der Ton ist dunkel und voll, das Material Holz. Sie ist eine der vorzüglichsten Hülfs- oder Füllstimmen.

Starke, Friedrich, geboren 1774 zu Elsterwerde in Sachsen, wurde zuerst vom Stadtmusikdirektor seiner Vaterstadt zum praktischen Musiker erzogen und beschäftigte sich nebenbei mit den Lehrbüchern von Kirnberger, Marpurg und Türk. Später, nachdem er als Hornist mehrere Feldzüge mitgemacht hatte, wurde er in Wien Orchestermitglied des Theaters und Regimentskapellmeister; als solcher pensionirt starb er in Döbling bei Wien am 18. Decbr. 1835. Er gab heraus: »Journal für Militärmusik«, 300 Hefte (Wien, beim Autor), »Journal für Trompeterchöre«, ungefähr 50 Nummern enthaltend (ebend.). »Viele Märsche und andere Stücke für Militärmusik« (bei Artaria und bei Haslinger in Wien). Drei leichte vierstimmige Messen, Offertorien, *Tantum ergo* für Contra alto, Bass, Chor und Orchester. »*L'école du piano de Vienne*«, in drei Theilen (Wien, beim Autor).

Starswolski, Simon, polnischer Historiker und Biograph, lebte in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Unter seinen vielen Schriften befindet sich auch eine Elementar-Musiklehre: »*Musices practicae Erotemata, in usum studiosae juventutis breviter et accurate collecta a Simone Starsvolsio ecclesiae collegistae Tarnociensis primicerio*« (Cracoviae, ex officina Francisci Caesarei S. R. M. typ., anno 1650, in 8°).

Starzer, Componist von Balletmusik, lebte bis 1762 als Concermeister der Hofkapelle in Wien und war daselbst als Violinspieler und Componist von Balletmusiken, deren er sechzehn schrieb, sehr beliebt. Einige davon sind, als: »Adelheid von Ponthieu« und »Horaziér« in Wien gedruckt erschienen. 1762 erhielt Starzer einen Ruf nach Petersburg, kehrte aber 1770 nach Wien zurück und nahm seinen Platz im Theaterorchester wieder ein. Eine aussergewöhnliche Wohlbeleibtheit verhinderte ihn später sowohl am Violinspiel, wie am dirigiren seiner eigenen Compositionen. Er starb 1793 in Wien.

Staudigl, Josef, deutscher Opern-, Oratorien- und Liedersänger, ist am 14. April 1804 zu Wöllersdorf in Nieder-Oesterreich geboren; sein Vater, dort k. k. Revierjäger, hatte ihn zu seinem Nachfolger in diesem Amte bestimmt, wurde jedoch durch die körperliche Schwächlichkeit des Knaben veranlasst, seinen Plan zu ändern und ihn dem Gymnasium von Wiener-Neustadt zur Erziehung zu übergeben. Seine vortrefflich entwickelte Sopranstimme gab ihm schon hier Veranlassung zu musikalischen Studien, insbesondere im Kirchengesang, während er gleichzeitig im freien Handzeichnen ein bemerkenswerthes Talent entwickelte. Nachdem er in Krems die philosophischen Collegien gehört, trat er auf Zureden seiner Mitschüler in das Benediktinerstift zu Mölk als Novize; auch hier fand er Gelegenheit sich musikalisch zu bethätigen, da inzwischen aus seinem Sopran ein nicht minder sonorer Bass geworden war und der musikliebende Prälat dieses Stiftes ihn nach dieser Richtung eifrig zu fördern strebte. Dessenungeachtet trat S. doch bald wieder aus dem Orden und wandte sich nach Wien mit der Absicht, Chirurgie zu studiren. Weniger aus Neigung, als zur

Verbesserung seiner materiellen Verhältnisse, beschloss er hier, seine musikalischen Fähigkeiten als Chorist an einem Theater zu verwerthen. Der Versuch am Josephstädter Theater unterzukommen misslang; glücklicher ging es ihm am Kärnthnerthor Theater, wo er alsbald unter das gerade neu organisirte Chorpersonal aufgenommen wurde. In dieser untergeordneten Stellung war er längere Zeit wirksam, bis ihm endlich ein glücklicher Zufall Gelegenheit gab, mit einer selbständigen Leistung hervorzutreten. Die Erkrankung eines Collegen, für den er einspringen musste, bezeichnete für S., wie für so manchen Bühnenkünstler, den Wendepunkt seiner künstlerischen Schicksale; es war die Rolle des Pietro in der »Stummen von Portici«, welche er an Stelle Siebert's übernahm und mit solchem Glücke durchführte, dass an ein Zurücktreten in die frühere bescheidene Wirksamkeit nicht mehr zu denken war. Nach und nach wurden ihm immer grössere Rollen übertragen, bis er schliesslich im Besitz aller ersten Basspartieen war. Mit der Steigerung seiner künstlerischen Fähigkeiten, die sich in den Partieen des Rocco, Moses, Bertram, Sarastro, Comthur, Marcel besonders glänzend bewährten, wuchs auch die Sympathie des Publicums für den Sänger, so dass er bald zu den erklärten Lieblingen desselben gehörte. Aber nicht vom Wiener Publikum allein wurde er in solcher Weise ausgezeichnet; überall wohin ihn seine Kunstreisen führten, wurde er mit gleichem Enthusiasmus aufgenommen, vorzüglich in London, dessen Musikfreunde ihm schon aus dem Grunde zugethan sein mussten, weil er der einzige unter den deutschen Sängern war, der die Landessprache genügend beherrschte, um sich ihrer bei seinen Gesangsvorträgen zu bedienen.

Im Jahre 1831 erhielt S. das Anstellungs-Dekret als Hofkapellsänger, in welcher Eigenschaft er vielfach Gelegenheit fand, sein schon vom Knabenalter an gepflegtes Talent zum Kirchengesang bis zu einer hohen Stufe der Vollkommenheit auszubilden. Noch eine dritte Gattung des Gesanges, das Lied, hat in ihm einen ebenso befähigten wie begeisterten Vertreter gefunden; insbesondere verdanken die Lieder Franz Schubert's seiner warmen und verständnissvollen Interpretation ein gutes Theil ihrer heutigen Popularität. So wirkte er beinahe ein Vierteljahrhundert mit seltenem Erfolg in den verschiedenen Zweigen seiner Kunst; dann aber wandte sich sein Geschick, indem sowohl Stimme als Gedächtniss ihm untreu wurden. Schon beim Salzburger Mozartfest im Jahre 1855 detonirte der sonst so sichere Künstler in bedenklicher Weise; die ursprüngliche Heiterkeit und Zufriedenheit seines Naturells wich einer krankhaften Reizbarkeit, und in dem darauf folgenden Winter nahm sein Gemüthszustand eine so beunruhigende Wendung, dass er am 11. April 1856 in die Irrenanstalt von Michelbeuerngrund gebracht werden musste, woselbst er auch nach siebenjähriger unheilbarer Krankheit am 28. März 1861 im Alter von vierundfünfzig Jahren starb. — Mit S. ging einer der grössten Gesangskünstler des Jahrhunderts zu Grabe. Wohl mag unter den noch lebenden Sängern der eine oder der andere ihn nach einzelnen Richtungen erreicht haben, jene Vielseitigkeit mit vollendeter Künstlerschaft gepaart findet sich bei keinem wieder. Wusste er das grosse Publikum als Opern- und Liedersänger hinzureissen, so fesselte er die Freunde ernsterer Musik nicht weniger durch seinen Oratoriengesang. Mit Recht wird er in einem seiner Nekrologe das Prototyp eines von seiner Aufgabe begeisterten, mit Kunst- und Naturmitteln überreich ausgestatteten Oratoriensängers genannt. Als Mensch nicht minder liebenswürdig wie als Künstler wird S. durch seine Herzens- und Charakter-Eigenschaften allen unvergesslich sein, die ihm in der Gesellschaft oder als Collegen näher zu treten Gelegenheit fanden. Trotz seiner anstrengenden Wirksamkeit als Musiker verstand er, sich einen offenen Sinn für alles zu bewahren, was das Leben ihm bot. Studien in der Malerei und der Chemie füllten seine Mussestunden aus; Billard- und Schachspiel, wie auch das Waidmannshandwerk hatten in ihm einen leidenschaftlichen Vertreter; bei alledem aber hielt er

streng auf Ordnung und Oekonomie, wie er denn auch ein nicht unansehnliches Vermögen hinterlassen hat.

Staudinger, Johann Georg, Cantor und Musikdirektor zu Weissenburg am Nordgau, war tüchtiger Clavierspieler. Er schrieb fürs Theater: »Die Lyranten«, Operette; »Polyxena«, Monodr.; »Lenardo und Blandine«, Melodr.; Arien zu »Johann Faust«; »Der Dorfjahrmarkt«; »Die Wahl des Herkules«; Sinfonie zu »Arno«.

Stauffer, Johann Georg, Instrumentenmacher, Erfinder der *Guitarre d'amour* (1823), eines neuen Griffbretts am Violoncell, sowie der concaven Claviatur am Flügel, nach welcher die ganze Vorderfronte des Flügels einen leise gekrümmten Bogen macht, dessen innere Wölbung dem Spieler zugekehrt ist. Die Lage und Richtung der Tasten ist demnach gewissermassen fächerförmig; dadurch soll der Vortheil gewonnen werden, dass man, um die höchsten und tiefsten Töne zu erreichen, die Arme nicht mehr so weit auszustrecken nöthig hat.

Stazzi, Hoboenvirtuos, von den Italienern zu den grössten Meistern auf diesem Instrument gezählt, war in Florenz geboren und starb daselbst gegen 1770. Im Jahre 1744 liess er sich in Petersburg mit Beifall hören.

Stechanius, Andreas, Magister und Rektor an der Schule zu Arnstadt im Fürstenthume Schwarzburg in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, hat eine Schrift veröffentlicht: »*Questiones miscellae philosophico-philologicae*« (Erfurt, 1634, in 4°), welche auch von der Mutation bei der Solmisation handelt.

Stechbeutel heisst ein stemmeisenartiges Stück Handwerkzeug der Orgelbauer, welches beim Herausnehmen der Köpfe der Zungenstimmen benutzt wird.

Stecher sind vierseitige oder runde Hölzchen von mehreren Zoll Länge. Dieselben befinden sich unter der Munualclaviatur in einer Scheide (Stecherscheide). Mit ihrem oberen Ende stossen sie an die Manualtasten, während das untere Ende, an welchem sich ein Schraubengewinde befindet, vermittelst einer Schraube in den Arm eines Wirbels festgeschraubt ist. Eine Claviatur mit Stechern heisst ein Stechwerk.

Stecher, Marian, Claviervirtuose und Organist, geboren gegen 1760 zu Mannheim, veröffentlichte: »*Neuf pièces pour le clavecin*« (Mannheim, 1793). »*Grande sonate à quatre mains*« (Leipzig, Breitkopf & Härtel). »*Six fugues pour l'orgue*« (ibid. 1798). »*Treize variations pour le clavecin*«, op. 5 (ibid. 1790). »*Douze variations et un rondo pour le clavecin*«, op. 6 (München, 1799). »*Huit fugues pour l'orgue ou le clavecin*« (1803). «*Trois sonates pour piano et flûte obligée*«, op. 8 (1803).

Stecher, Hermann, ist am 6. Februar 1835 zu Gazen bei Pegau geboren; widmete sich dem Schulfache und besuchte von 1850—1854 das Seminar zu Grimma. Daneben beschäftigte er sich fleissig mit Musik und in Dresden, wohin er dann als Hauslehrer ging, wurden mehrere seiner Compositionen aufgeführt. Seit 1868 wirkt er als Musiklehrer am Seminar zu Annaberg. Eine Reihe von seinen Compositionen sind auch gedruckt.

Stecht, ein deutscher Musiker, führte 1740 die von Hochbrucker erfundene Pedalharfe ein.

Steele, Josua, englischer Gelehrter, lebte zu London in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Eins seiner Bücher: »*An Essay towards establishing the melody and measure af speech to be expressed and perpetuated by peculiar symbols*« (London, J. Almon, 1775, gross 4°) enthält Vorschläge zu einer neuen Art musikalischer Zeichen zur Verbesserung und näheren Bestimmung der Deklamation. Fünfzig Jahre später ist dasselbe System noch besser durchgeführt worden von Dr. Rush (s. d.). Das sehr seltene Buch von Steele ist in einem Exemplar auf der kaiserlichen Bibliothek zu Paris zu finden. Das System ist durch inventiös verwendete Linien, Bogen und Punkte hergestellt. Ferner befinden sich von Steele in »*Transaction philosophiques*« (Thl. LXV, Jahrg. 1775) zwei Aufsätze: 1) »*Account of a Musical Instrument, which was brought by Cap-*

tain Fourneaux from the Isle of Amsterdam in the South Sea to London in the Year 1774«, enthaltend die Beschreibung eines aus neun mit einander verbundenen Pfeifen bestehenden Instruments aus den Südländern, wobei sonderbar ist, dass jede Pfeife mehrere Töne angiebt, so dass dadurch eine Tonleiter von beträchtlichem Umfang hervorgebracht werden kann. Am allermerkwürdigsten ist aber dabei, dass die Fortschreitung der Tonleiter mit dem diatonischen und chromatischen Klanggeschlecht der Griechen, sowie beide *genera* von Euclid beschrieben werden, viele Aehnlichkeit hat. Dieser Nachricht ist noch angehängt: »*Remarks on a large System of reed Piper from the Isle of Amsterdam, with some observations on the Nose Flute of Otaheite*«.

Steertstück, veralteter Name für das Clavier.

Steetz, Wilhelm, deutscher Musiker, geboren zu Hamburg gegen 1770, liess sich in Tiverton in England nieder. Er veröffentlichte: »*Treatise on the elements of Music in a series of lettres to a Lady*« (Tiverton, 1812, 1 Bd. in 4°).

Stefani, Giovanni, Organist in Wien in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, ist bekannt durch folgende Arbeiten: »*Concerti amorosi; terza parte delle Canzonette in musica raccolte del detto Stefani*« (Venezia, app. Aless. Vincenti, 1623, in 4°). »*Affetti amorosi: Canzonette ad una voce sola*« (ibid. 1624). »*Ariette amorose a voce sola*« (ibid. 1626).

Stefani, Johann, Violinist und Componist, geboren zu Prag 1746, kam im Anfang der Regierung Stanislaus August's nach Polen und trat als Solo-Violinist in die dortige Hofkapelle. Später dirigirte er die Kapelle der Kathedrale. 1794 erschien seine erste Operette: »*Krakowiane a Gorale*«, in welcher er polnische Volksmelodien verwendet hatte. Diese Oper wurde in ganz Polen mit Enthusiasmus aufgenommen und mehr als 200 Mal gegeben. Von seinen Opern sind ausser dieser zu nennen: »Die dankbaren Unterthanen« (Warschau, 1796), »Der verzauberte Baum« (1797), »Frosine« (1806), »Der Rittmeister Gorecki« (1807), »Die Polin« (1807), »Der alte Jäger« (1808), »Papirius« (1808), ausserdem Messen und Polonaisen. Stefani starb 1819 und ist mit seinen drei musikbegabten Kindern, zwei Söhnen, Joseph und Casimir, und der Tochter Leonore, von denen die beiden letzteren in jugendlichem Alter starben, in Powónski begraben.

Stefani, Joseph, Sohn des Vorigen, Componist und Gesangsprofessor, wurde am 16. Mai 1802 in Warschau geboren. Als Knabe schon im Theaterchor thätig, trat er später als Bratschist ins Orchester und erhielt dann die Direktion der Balletmusik, auf welchem Gebiete er auch als Componist thätig war. Elsner, Lehrer am dortigen Conservatorium, hatte ihn in der Composition unterrichtet, und seine erste Arbeit war die Balletmusik zu »Apollons und Midas«, welcher eine komische Oper: »*Lekcyje botaniky*«, nach einem französischen Text bearbeitet, folgte. Der zweifelhafte Erfolg der Oper führte ihn zur Balletmusik zurück. Er schrieb noch: »*Djabel rozkochany*«, »*Okrezne*«, aus Motiven der Operette »*Krakoviane a Górale* von Johann Stefani, »*Wesele w Gcowie*«, Musik zum Melodrama: »*Piast*«, »*Dwaje wieznowie*«, »*Zyd wieczny tulacz*«, »*Kobiety z kamiema*« und die Operette »*Pioran*«. Ferner schrieb St. Kirchencompositionen, Messen, Requiem für dreistimmigen Männerchor mit Orgel, Messe für vier Männerstimmen mit Begleitung von Blasinstrumenten, *Te deum*, Offertorium, Ave Maria für Sopran und Violinsolo, *O salutaris*, *Pange Lingua* mit Orchester, Benedictus für vier Solostimmen und Chor, *Spiewy religijne* (Warschau, Zaleski, 1841) und andere. Seine Polonaisen und polnische Lieder sind in Polen verbreitet.

Stefanini, Giovanni Battista, geboren zu Modena gegen 1660, war Kapellmeister der Kathedrale zu Turin bis zu den letzten Jahren des 17. Jahrhunderts. Man kennt sechs- und achtstimmige Motetten von ihm: »*Motteta D. Joh. Bapt. Stephanini Mutin. in ecclesia metropolitana Taurinensi Mag. musicae sex et octo vocibus, Liber primus*« (Venetiis, 1694). »*Idem, Liber secundus*« (ibid. 1698).

Steffan, Joseph Anton, kaiserl. königl. Hof-Claviermeister in Wien, geboren zu Kopidlno in Böhmen am 14. März 1726, begann seine Laufbahn als Chorknabe, und kam dann nach Wien, wo er ein Schüler Wagenseil's wurde. St. blieb in Wien, wurde Hof-Pianist und der Lehrer der späteren Königin von Frankreich, Maria Antoinette, und der Erzherzogin Caroline. Die von ihm gedruckten Compositionen sind folgende: »*Sei Divertimenti per il cembalo*«, op. 1 (Wien). »*Sonate per il Cembalo*«, op. 2 (Wien, 1756). Idem, op. 3 (Wien, erster Theil 1763, zweiter Theil 1764). »*Preludi per diversi tuoni*« (Wien, 1762). »Sammlung deutscher Lieder fürs Clavier«, in vier Abtheilungen, 1778—1781. Fünfundzwanzig Variationen über das böhmische Lied »*Mug mily Janku*« (Prag, Haas, 1802, auch Wien, bei Traeg, 1797). Oratorium »Der Erlöser der Welt unschuldig angeklagt und zum Tode verurtheilt«.

Steffan, Caspar Melchior und Michael, s. Stephan.

Steffani, Agostino, einer der ausgezeichnetsten und berühmtesten Componisten und Sänger seiner Zeit, ist zu Castelfranco im Venetianischen 1655 geboren. Seine schöne Stimme erregte früh bedeutendes Aufsehen, und in Venedig, wohin er öfter des Gesanges halber gerufen wurde, hörte ihn ein deutscher Edelmann, nahm ihn mit nach München und liess ihn daselbst in den Wissenschaften und hauptsächlich durch den berühmten Ercole Bernabei in der Musik gründlichen Unterricht angedeihen. Bald machte St. seinem Gönner sowohl, wie seinem Lehrer genug Ehre. »*Psalmodia Vespertina*«, achtstimmige Vesperpsalmen für die kurfürstliche Kapelle, waren die ersten seiner Compositionen. Im 20. Jahre wurde er in München als Organist angestellt, verfolgte dabei seine theologische Carrière mit Eifer, wurde ordinirt und erhielt den Titel »Abbé«. Nach der Aufführung seiner ersten Oper: »*Marco Aurelio*« wurde ihm auch die Direktion der kurfürstlichen Kapelle übertragen. Er schrieb jetzt: »*Sonate da camera* für zwei Violinen, Alt und Bass« (1683), wahrscheinlich auch in dieser Zeit »*Duetti da camera*«. (Von diesem interessanten Stücke ist ein bis dahin ungedrucktes zu finden: Reissmann, »Musikgeschichte«, Bd. III. Notenbeilage S. 17 No. 5, und nachfolgende Charakterisirung dieser schönen, damals berühmten Stücke ebendaselbst pag. 53.) »In diesen Duetten entfaltete der Meister seine ganze contrapunktische Gewandtheit, sie sind ungleich fester melodisch gefügt als die Scarlatti's und seiner Vorgänger, der melodische Grundgedanke ist kernhafter und mehr aus einem Gusse. Bieten sie auch nicht so interessante Detailmalerei, wie manche der früheren, so tritt dafür die ganze Stimmung ungleich wahrer, tiefer gefasst und mehr plastisch herausgebildet hervor, und namentlich sind es wohl diese Duette, die unsern deutschen Meister Händel anregten, seine ganze geniale Kraft nach dieser Seite zu richten, die ihm Vorbild wurden für die schwungvollen und einheitlichen Arien seiner Opern.« 1685 erhielt St. den Auftrag zur Composition einer neuen Oper: »*Servio Tullio*«, welche bei Gelegenheit der Vermählung des Kurfürsten Maximilian Emanuel mit der Erzherzogin Maria Antonie von Oesterreich mit vieler Pracht stattfand. Bis auf das Textbuch erstreckte sich diese, denn dasselbe war mit 13 grossen Folio-Kupfern geziert, welche das Operntheater in München und Scenen aus der Oper darstellten. Auf dem Titel wird St. ausdrücklich als der Componist bezeichnet. Er erhielt nun von anderen Fürsten mehrere Anträge als Kapellmeister und nahm eine solche Stelle bei dem musikliebenden Herzog Ernst August von Braunschweig an. Die Oper war noch etwas Neues in Deutschland und die Unwissenheit und Widerspenstigkeit der Sänger veranlassten St., von der Direktion bald wieder zurückzutreten und sich nur der Composition zu widmen. Der Herzog übernahm eine Weile selbst die Leitung, pflegte jedoch zu sagen: er wolle lieber 50,000 Mann kommandiren, als eine Gesellschaft von Operisten. Von Steffani's Opern: »*Solone*«, »*Alarico in Bathu*« (1687), »*Enrico detto il Leone*« (1689), »*La Lotta d'Alcide con Achelos*« (1689), »*La superbia d'Alessandra*« (1690), »*Orlando Generoso*« (1691), »*Le rivali concordi*« (1692), »*Il trionfo del fato*« (1695), »*Alcibiade*« (1697), »*Atalante*« (1698) wurden fünf

in deutscher Uebersetzung auch in Hamburg gegeben. Die ersten Opern Steffani's sind mehr im italienischen Stile, in den spätern begegnet man (und in ihnen wohl zuerst) einer Verschmelzung des italienischen mit dem französischen Opernstil, auf jeden Fall waren sie für die Entwickelung der deutschen Oper von Einfluss. In seinen Recitativen finden sich bereits jene Tonphrasen, die sich seitdem durch alle verschiedenen Wandlungen, welche das Recitativ erfuhr, erhalten haben. Hatte sich St. bisher als Künstler einen bedeutenden Namen gemacht, so gelang ihm dies auch als Staatsmann. Während er in Hannover als Kapellmeister thätig war, hatte er vom Herzoge den Katholiken freie Religionsübung ausgewirkt und war vom Papste zum Prälaten ernannt und mit dem Bisthum Spiga im spanischen Westindien belehnt worden; er hatte sich in politischen Angelegenheiten mit Erfolg dienstbar gezeigt. Seinen Bemühungen gelang es, die Schwierigkeiten zu beseitigen, welche sich der vom Kaiser beabsichtigten Ertheilung der neunten Kurwürde entgegenstellten, so dass der Herzog 1692 mit der Kurwürde belehnt und ihm das Erzkämmereramt zuertheilt wurde. Diese staatsmännische Bedeutung, die er hierdurch erlangte, vermochte zwar nicht, ihn der Kunst untreu zu machen, aber wahrscheinlich liess sich nach dem damaligen Geist der Zeit die Verbindung beider vor der Oeffentlichkeit nicht rechtfertigen. Die Compositionen Steffani's erschienen von da an unter dem Namen seines Copisten Gregorio Piva, namentlich diejenigen, welche er der von Pepusch 1724 in London gegründeten Akademie, deren Präsident er geworden, von Zeit zu Zeit einschickte. Seine Stelle bei der Oper in Hannover übergab er an Händel. 1729 unternahm er eine Reise nach Italien und hielt sich einen Winter in Rom auf, dort alles durch seine Genialität und Frische des Geistes entzückend. 1730 auf einer Reise nach Frankfurt a. M. erkrankte er und verstarb daselbst plötzlich im 80. Lebensjahre. Das Meiste von den Werken dieses Meisters ist leider verloren gegangen, da nur Weniges im Druck erschien. Es gehört dazu die ersterwähnte »*Sonate da Camera* für zwei Violinen«; auch ein Traktat, den er 1695 zu Amsterdam herausgab: »*Quanta certezza habbia da suoi Principi la Musica*«. Das Schriftchen, von Werkmeister ins Deutsche übersetzt, erschien 1700 in Quedlinburg; von Johann Albrecht Lorenz aufs Neue herausgegeben, in Mühlhausen 1760: »Sendschreiben, darinnen enthalten, wie grosse Gewissheit die Musik aus ihren Grundsätzen habe und in welchem Werthe und Wirkung sie bei den Alten gewesen.«

Steg (ital.: *Ponticello*, franz.: *Chevalet*, engl.: *Bridge*), heisst bei Bogen- und Clavierinstrumenten diejenige Vorrichtung auf dem Resonanzboden, unfern des Saitenhalters, auf welcher die Saiten aufliegen. Durch ihn werden nicht allein die Saiten vom Resonanzboden etwas emporgehoben und für den Anschlag oder Anstrich in die passende Lage gebracht, sondern er dient überhaupt zur Verstärkung und Verschönerung des Tones. Als Vermittler der Schallwellen von der angestrichenen Saite und der Resonanztafel ist er von hoher Bedeutung für den reinen, vollen und schönen Ton. Bei allen Geigeninstrumenten sind die Stege beweglich, dagegen bei Clavierinstrumenten festgemacht am Resonanzboden; bei Lauten und Guitarren giebts keinen besonderen Steg, sondern als solcher dient zugleich der Saitenhalter mit. Der Steg bei Geigeninstrumenten ist ein dünnes, mehrfach durchbrochenes, mit zwei Füsschen versehenes Bretchen von hartem Holz, gewöhnlich getrocknetes Ahorn- oder Buchenholz, natürlich alles aus einem Stück geschnitzt. Sehr viel kommt darauf an, dass der Steg bei Geigen a) die dem Instrument entsprechende Dicke, b) die angemessene Höhe, c) die rechte Wölbung und d) den rechten Standort hat. Ueber alle diese Dinge muss das feine Gehör und der Geschmack des Künstlers entscheiden und wird er so lange suchen und untersuchen, bis der rechte Steg gefunden und richtig gestellt ist. Unfern des Saitenhalters zwischen den *F*-Löchern auf der Höhe der Deckenwölbung etwas von der Stimme nach dem Griffbret hin ist sein Platz. Ob mehr nach vorn

oder rückwärts gestellt, wirkt viel auf Tonbeschaffenheit und muss eben durch Probiren der beste Standort vermittelt werden. Ein zu hoher Steg, der die Saiten zu weit vom Resonanzboden entfernt, bewirkt gewöhnlich einen schwachen, dumpfen Ton, abgesehen davon, dass er das Greifen erschwert; zu niedrige Stege machen den Ton spitz, scharf und schreiend, da die Schallwellen vom Resonanzboden zu schnell und kräftig zurückgeworfen werden. — Es genüge hier mit diesen Bemerkungen, da hier kein Buch über Geigenbau geschrieben werden soll. Die exakte Wissenschaft, besonders das Studium der Akustik, wird hier noch manches zu Tage fördern und verallgemeinern, was bis jetzt blos der Erfahrung und den Versuchen (Empirie) Einzelner gelang. Auch im Pianofortebau hängt das mehr oder weniger Gelingen eines guten Tones von Beschaffenheit und Lage des Steges ab. Probiren geht auch hier über Studiren.

Stegmann, Carl David, zu Dresden 1751 geboren, besuchte die Kreuzschule und erhielt vom dortigen Organisten Zillich den ersten Musikunterricht und von Homilius Unterweisung in der Composition. Vorzügliches leistete er als Clavierspieler; jedoch von Neigung getrieben ging er zur Bühne und trat 1772 in Breslau als Tenorsänger zum ersten Mal auf. 1778 nahm er ein Engagement in Hamburg an. Erst 1811 verliess er die Bühne und Hamburg und ging nach Bonn, wo er am 27. Mai 1826 starb. Als Sänger und Schauspieler im komischen Fach erlangte er viel Beliebtheit, obgleich seine Stimme nicht bedeutend war. Für die Bühne schrieb er ziemlich viel, darunter die Opern: »Der Kaufmann von Smyrna« (1773); »Das redende Gemälde«; »Die Rekruten auf dem Lande« (1775); »Apollo unter den Hirten«; »Erwin und Elmire«; »Clarisse«; »Die herrschaftliche Küche«; »Philemon und Baucis«; »Macbeth«; »Heinrich, der Löwe«; viele Ouverturen und Musik zu Schauspielen; Balletmusiken. Ausserdem: »Drei charakteristische Ouverturen für Orchester« (Bonn, Simrock). »Polonaise und Marsch zu vier Händen für Pianoforte« (Leipzig, Hoffmeister). »Polonaise und Walzer für Clavier« (Erfurt und Mainz). »Kriegsgesang der Deutschen«, Tenorsolo und Chor (Bonn, Simrock). »Des Deutschen Vaterland«, Volksgesang für Solo, Chor und Clavier (ibid.). Vierundzwanzig mehrstimmige maurische Gesänge, zwei Sammlungen (ibid.) u. a. Im Manuscript: Sinfonien, Quartette, Gesänge für eine und mehrere Stimmen u. s. w.

Stegmayer, Ferdinand, wurde zu Wien gegen 1804 geboren. Sein Vater, geboren 1771, gestorben 1820, war daselbst Hofschauspieler und Operndirektor (»Rochus Pumpernickel« ist von ihm), erzog den Sohn früh zur Musik. Dieser bildete sich zu einem geschickten Violin- und Clavierspieler heran und war später hauptsächlich als Kapellmeister thätig. Erst Chordirektor in Wien, kam er 1825 als Musikdirektor an das Königstädter Theater nach Berlin. Besonders befähigt zeigte er sich als Orchesterdirektor der deutschen Operngesellschaft, welche Röckel 1829—1830 nach Paris führte. Seine fernere Wirksamkeit hatte er in derselben Eigenschaft in Leipzig, in Bremen und dann in Wien, wo er auch Lehrer am Conservatorium war. Ein Schüler Albrechtsberger's und Seyfried's, versuchte er sich auch in der Composition. Es erschienen von ihm: Zwei Graduale für Männerstimmen (Wien, Göggl), ein Offertorium idem« (ibid. 1853), Lieder, eine Festouverture, Clavierstücke (Wien, bei Haslinger und Leidesdorf).

Stehlin, Sebastian, geboren in Ligurien, war 1840 in Wien Kirchenchordirektor. Er veröffentlichte ein Werkchen: »Tonarten des Choralgesanges nach alten Urkunden« (Wien, Rohrmann, in Folio, 15 Seiten und 84 Seiten Musikbeilagen).

Steibelt, Daniel, deutscher Clavierspieler und Componist, ist als Sohn eines Clavierfabrikanten 1755 zu Berlin geboren. Dieser, von den meisten seiner Biographen genannten Jahreszahl widerspricht Fétis, indem er das Jahr 1764 oder 1765 als Geburtsjahr des Künstlers bezeichnet, ohne jedoch genügende Beweise für die Richtigkeit seiner Behauptung beizubringen. Auch über die erste Jugend Steibelt's ist nur unsichere und spärliche Nachricht

vorhanden; doch scheint sich seine Anlage zur Musik schon in den Knabenjahren geäussert zu haben, denn der bekanntlich sehr musikliebende Kronprinz von Preussen, nachmals Friedrich Wilhelm II., nahm so lebhaften Antheil an seinem Talent, dass er ihn von dem, damals in Berlin hochangesehenen Kirnberger im Clavierspiel und in der Composition unterrichten liess. Leider konnte jedoch die sorgfältige Anleitung dieses Meisters nicht die erwünschten Folgen haben, da das, allem Zwange abgeneigte Naturell des Knaben ihn nicht zu einem methodischen Studium gelangen liess. Schon jetzt zeigten sich die Mängel seines künstlerischen und menschlichen Charakters, welche ihn während seiner ganzen späteren Laufbahn hinderten, die seiner Begabung entsprechende Stufe der Meisterschaft zu erreichen.

Dass es St. nicht an der nöthigen Ruhe und Zeit zu seiner Ausbildung gefehlt hat, dass er nicht als Wunderkind ein Opfer der Eitelkeit seiner Eltern geworden, scheint das schon erwähnte Fehlen aller biographischen Details über seine Kindheitszeit genügend zu beweisen. Erst 1789 tritt er auf den musikalischen Schauplatz, und es beginnt jene unendliche Reihe von Kunstreisen, auf denen er zeitweilig die Künstlerkreise von ganz Europa in die höchste Begeisterung versetzte. Sein Erstlingswerk, Sonaten für Clavier und Violine, welche um diese Zeit in München erschienen, lassen in ihrer Einfachheit noch nicht den Reichthum der Phantasie ahnen, der ihn in seinen Compositionen späterer Zeit vielfach zur Zügellosigkeit führte. Nachdem er im Laufe des genannten Jahres zahlreiche Concerte in den sächsischen und hannoverschen Städten gegeben hatte, kam er 1790 nach Paris, wo er in dem Musikalienverleger Boyer einen eifrigen Beschützer fand. Dieser nahm ihn in sein Haus auf, führte ihn bei Hofe ein und förderte ihn auf jegliche Weise; doch wusste der Künstler solche Freundschaftsdienste schlecht zu lohnen: er verkaufte dem arglosen Verleger als neue Compositionen seine schon früher veröffentlichten Violinsonaten, denen er nur eine, den Clavierbass wiederholende Violoncellstimme hinzugefügt hatte. Als bald darauf der Betrug entdeckt wurde, drohte Boyer mit einem Process und S. musste sich dazu verstehen, ihn durch das Eigenthumsrecht auf seine zwei ersten Clavierconcerte zu entschädigen. Diese Lehre sollte freilich nicht genügen, um ihn für die Zukunft vorsichtiger zu machen, denn ähnliche Fälle zeigen sich noch mehrmals im Verlaufe seines Künstlerlebens. — Im Uebrigen konnte St. von seinem Aufenthalt in Paris befriedigt sein. Dank der Protektion seines Verlegers und dem Glanz seiner Virtuosität gelangte er bald zu einer Einladung, sich am Hofe hören zu lassen, bei welcher Gelegenheit er den dort in hohem Ansehn stehenden Pianisten Hermann, den Lehrer und Schützling der Königin Marie Antoinette, im musikalischen Wettkampf vollständig besiegte. Dieser musste alsbald einsehen, dass seine maassvolle und correcte Vortragsweise neben der genialen Kraft und der hinreissenden Leidenschaftlichkeit Steibelt's nicht zur Geltung kommen konnte; als Mann von Erziehung und Geschmack fügte er sich jedoch in die Lage und kam sogar seinem Rivalen mit aufrichtigem Wohlwollen entgegen, wobei er jedoch ähnliche trübe Erfahrungen machen musste, wie kurz zuvor Boyer.

Nun vergrösserte sich Steibelt's Ruf von Tag zu Tag; bald waren seine Compositionen, insbesondere seine Kammermusik, nicht weniger beliebt als die von Ignaz Pleyl, damals der Liebling aller musikalischen Kreise. Ihr melodischer Reichthum entschädigte das grosse Publikum vollständig für die, durch ungründliches Studium bedingten inneren Schwächen seiner Arbeiten, eigentlich Improvisationen, in denen die Ideen unverarbeitet mit kaleidoscopischer Planlosigkeit aufeinander folgten. Wie er sich als Componist bald zu einer überraschenden Höhe der Inspiration erhob, bald unter die Mittelmässigkeit herabsank, so war er auch als Virtuose durchaus unzuverlässig, indem er das eine Mal durch das Feuer seines Vortrags und die von ihm zuerst angewendeten Effekte, z. B. das Tremolo, die schnell repetirten Noten, die grösste Wirkung hervorbrachte, dann aber wieder durch Stillosigkeit, Manierirtheit und

Ungleichheit des Anschlags das Kunstgefühl aufs Empfindlichste verletzte. Alles dies konnte seiner Popularität nicht Eintrag thun; auch sein anmassendes Auftreten und die Mängel seiner Erziehung hinderten nicht, dass sich die Zahl seiner Verehrer fortwährend vergrösserte. Unter ihnen befand sich der Vicomte von Ségur, der Dichter eines Operntextes »Romeo und Julie«, zu dessen Composition er niemanden für geeigneter hielt als S. Zwar wurde dies Werk von der Grossen Oper, für welche es bestimmt war, zurückgewiesen, doch gelangte es im Jahre darauf (1793), nachdem die Autoren das Recitativ durch Dialog ersetzt hatten, im Theater Feydeau zur Aufführung und hatte hier einen durchschlagenden Erfolg. Melodiker im weitesten Sinne des Wortes, zeigt St. in dieser Partitur neben mancherlei Ungenügendem hinsichts der Reinheit des Tonsatzes eine solche Fülle der Erfindung, einen so richtigen Sinn für das dramatisch Wirksame, dass die Mängel des Werkes, selbst die unpraktische Führung der Singstimmen und die Unbeholfenheit der Orchestrirung neben jenen Vorzügen verschwanden, und der Beifall des Publikums ein ungetheilter war. — Weitere Erfolge erwarteten S. als Lehrer, da sowohl die elegante Welt zur Zeit des Direktoriums als auch der neubackene Adel des Kaiserreiches sich zu seinem Unterricht drängten. Unter solchen Umständen hätte St. es ohne Mühe zu einer glänzenden und sorgenfreien Existenz bringen können, wenn er nicht durch sein excentrisches Wesen und seinen Mangel an Zartgefühl seiner Umgebung unerträglich geworden wäre. Nach kurzer Zeit sah er sich genöthigt, Paris zu verlassen und wiederum auf Concertreisen sein Heil zu suchen; Holland, England, Hamburg, Dresden, Berlin und Wien hatten nacheinander Gelegenheit, ihn als Componisten und Virtuosen zu bewundern; in letzterer Stadt hatte er die Kühnheit, sich mit Beethoven in einen Wettstreit einzulassen: er improvisirte mittelmässige Variationen über ein Thema des Meisters; dieser aber antwortete ihm einige Tage später auf die Herausforderung, indem er über einer armseligen Bassstimme eines Steibelt'schen Trios einen Wunderbau von contrapunktischer Erfindung aufführte. Selbstverständlich war das grosse Publikum über den Werthunterschied der beiden Künstler völlig im Unklaren und applaudirte Steibelt's Phantasie-Variationen — eine durch ihn eingeführte Gattung von Clavierstücken — seine Rondos brillants und seine »Bacchanalen«, bei denen er sich von seiner Gattin mit dem Tamburin begleiten liess, mindestens so eifrig wie die grössten Leistungen Beethoven's.

Noch zweimal kam St. während seines abenteuerlichen Wanderlebens nach Paris, um hier festen Fuss zu fassen; beidemale jedoch ohne Erfolg, da er schon von seinem ersten Aufenthalte her den schlechtesten Ruf hatte, und die von ihm begangenen Verstösse gegen die Grundregeln des gesellschaftlichen Verkehrs seinen Zutritt in die Häuser der angesehenen Kunstfreunde unmöglich machten. Seinem ersten Besuch (1800) dankte das Pariser Publikum die Bekanntschaft mit Haydn's »Schöpfung«, deren Text von ihm in Prosa übersetzt und vom Vicomte von Ségur in Verse gebracht war. Der Erfolg dieses Oratoriums überstieg bekanntlich alle Erwartungen, obwohl die am Tage der ersten Aufführung (3. Nivôse des Jahres IX) stattgefundene Explosion der Höllenmaschine, welche das Leben des ersten Consuls auf seiner Fahrt ins Concert bedrohte, die Empfänglichkeit des Publikums für das Kunstwerk in nicht geringem Maasse beeinträchtigte. Bald danach verliess der Künstler die französische Hauptstadt — mit Hinterlassung eines Ballettes »*Le retour de Zéphire*«, welches 1802 in der Grossen Oper zur Aufführung gelangte — und wandte sich nach London, wo er unter Mitwirkung seiner jungen und schönen Gattin, einer geborenen Engländerin, eine Reihe von glänzenden und einträglichen Concerten gab, auch eine Menge von Clavierphantasien und Arrangements von untergeordnetem Kunstwerth, sowie die Musik zu zwei Balletten »*La belle laitière*« und »*Le jugement de Paris*« componirte, beide mit grossem Erfolge am königlichen Theater aufgeführt. Eine feste Stellung zu erringen war ihm freilich auch hier nicht beschieden, da die aristokratischen Kreise Londons sich in

demselben Grade durch seine Persönlihkeit zurückgestossen fühlten, wie früher die von Paris. Im Jahre 1805 versuchte er ein drittes Mal in letzterer Stadt sein Glück zu machen, brachte auch im folgenden Jahre eine zur Feier der Schlacht von Austerlitz componirte Cantate »*La Fête de mars*« in der Grossen Oper zur Aufführung, sah sich aber schliesslich (1808) bei gänzlichem Mangel an Subsistenzmitteln und durch seine Gläubiger von allen Seiten bedroht, genöthigt, Frankreich wieder zu verlassen. Seine Abreise — diesmal nach Russland — musste so schnell von Statten gehen, dass er nicht einmal die Aufführung seiner, von der Grossen Oper angenommenen und vorbereiteten »*Princesse de Babylone*« abwarten konnte. In Petersburg angelangt, wurde ihm vom Kaiser das Amt eines Musikdirektors an der französischen Oper übertragen, da der bisherige Inhaber desselben, Boïeldieu, Russland zu verlassen wünschte. S. nahm die Stelle an und es begann nun für ihn ein verhältnissmässig ruhiger und glücklicher Lebensabschnitt. Weder an musikalischer Autorität, noch an persönlicher Würde konnte er seinem Vorgänger gleichkommen, doch bewährte er sich als gewandter, unter Umständen auch noch eines hohen Aufschwunges fähiger Musiker und Dank dem unauflöslichen Engagement, welches er eingegangen war, durfte er seine materielle Existenz nunmehr als gesichert betrachten. In der Folge schrieb er noch für das seiner Leitung anvertraute Theater die Opern »*Cendrillon*« und »*Sargines*«, brachte auch seine »*Princesse de Babylone*« und (in neuer Bearbeitung) »*Roméo et Juliette*« zur Aufführung. Der Tod ereilte ihn, während er noch an seinem letzten Werke »*Le jugement de Midas*« arbeitete, zu Petersburg am 20. September 1823. Er starb ohne seiner Familie nur das Nöthigste zum Unterhalt zu hinterlassen; einer seiner Verehrer, der Graf Milovadowitsch, übernahm jedoch die Sorge für seine Hinterbliebenen und veranstaltete zu ihrem Besten ein Concert, welches die Summe von 40,000 Rubeln eintrug.

Nach S.'s Tode geriethen seine Compositionen bald in Vergessenheit und für die Jetztzeit ist die ausserordentliche Wirkung, welche sie während eines Zeitraumes von zwanzig Jahren auf das Publikum von ganz Europa hervorbrachten, kaum zu begreifen. Allerdings entbehren seine Arbeiten so sehr aller künstlerischen Vollendung, dass ihr Erfolg nur durch die Interpretation seitens einer so genialen Darstellungskraft wie die des Autors zu erklären ist. Bei dem fast unerschöpflichen Gedankenreichthum S.'s und seiner Abneigung, irgendwelchen Fleiss auf die logische Entwickelung und thematische Ausarbeitung seiner Ideen zu verwenden, musste seine Produktion eine massenhafte sein. Ein vollständiges Verzeichniss seiner Werke herzustellen wäre äusserst schwierig, da dieselben grösstentheils gleichzeitig, aber mit verschiedenen Opuszahlen, in Deutschland, Frankreich und England erschienen sind. Ausser den schon erwähnten Compositionen für das Theater verdienen unter der grossen Menge der von ihm veröffentlichten Compositionen für Kammermusik die folgenden hervorgehoben zu werden: Sechs Streichquartette; sieben Clavierconcerte, von denen das dritte unter dem Titel »*L'orage*« sich am längsten auf dem Repertoire der Pianisten erhalten hat; Sonaten für Clavier und Violine mit verschiedenen Opuszahlen, zusammen fünfundsechzig. Sonaten für Clavier allein, zusammen sechsundvierzig. Endlich eine Anzahl von Phantasien, Walzern, »Bacchanalen« mit Tamburin-Begleitung, meist von höchst geringem musikalischen Werth.

Steierisch, s. Steyrisch.

Steiffensand, Wilhelm, ist 1820 geboren, wurde Schüler des Professors Dehn und lebte in Berlin als geschätzter Pianist und Lehrer, hauptsächlich daselbst bekannt geworden durch die Kammermusik-Soiréen, die er in Gemeinschaft mit den Gebrüdern Stahlknecht und Zimmermann errichtete. Einige Claviercompositionen von ihm sind in Berlin bei Stern und Schlesinger und in Leipzig bei Breitkopf & Härtel erschienen. 1856 verliess er Berlin und ging auf sein Gut Seddin in Pommern.

Steigen nennt man die Bewegung von einem tiefern nach einem höhern Intervall im Gegensatz zum Fallen, daher sind .

Steigende Intervalle solche, bei denen die Bewegung nach der Höhe geht: *c—d; c—e; c—f* u. s. w. und die

Steigende Melodie ist eine solche, welche sich ebenfalls von der Tiefe nach der Höhe bewegt.

Steigendes Metrum heisst das, mit dem Auftakt beginnende, wie der Jambus.

Stein, Albert Gerion, Geistlicher an der Kirche St. Ursula in Köln und daselbst Gesanglehrer am erzbischöflichen Seminar, geboren gegen 1815, gab folgende Werke heraus: 1) »*Kyriale sive Ordinarium Missae continens cantum gregorianum ad Kyrie Gloria, Credo, Sanctus et Agnus Dei pro diversitate temporis ac festorum per annum juxta usum Metropolitanae Ecclesiae Coloniensis, cui accedunt cantiones aliquot sacrae in Missa post elevationem cantandae nec non modus respondendi ad versiculos in Missa et cantandi Ite Missa est, etc.*« (Coloniae, ap J. P. Bachem, 1860, in 8°, 88 S. Vierte Auflage). 2) »Kölnisches Gesang- und Andachtsbuch« (Köln, J. P. Bachem, 1860, achte Auflage; in viel über hunderttausend Exemplaren verkauft). 3) »Orgelbegleitung zu den Melodien des Kölnischen Gesangbuches« (ibid., klein 4°, 156 Seiten). 4) »Die katholische Kirchenmusik nach ihrer Bestimmung und ihrer dermaligen Beschaffenheit dargestellt« (ibid. 1864, kein 8°, 126 S.).

Stein, Carl, Musikdirektor und Organist der Stadtkirche zu Wittenberg, Gesanglehrer am Gymnasium daselbst, ist am 25. October 1824 zu Niemegk in Preussen geboren, war Schüler von Grell, Killitschgy, Rungenhagen und Marx und lebte in Berlin, bis er 1850 die oben angegebenen Stellen erhielt. Es sind von ihm erschienen: Lieder und Gesangübungen für höhere Schulanstalten, Motetten, eine Clavierschule, ein Album volksthümlicher Gesänge mit Clavierbegleitung in sechs Heften. Oeffentlich aufgeführt, aber ungedruckt sind: das Oratorium »Die Geburt Jesu« und eine Sinfonie.

Stein, Friedrich, jüngster Sohn von Johann Andreas (s. unten), Clavierspieler und Componist, geboren zu Augsburg 1784, starb zu Wien am 5. Mai 1809, 25 Jahre alt. Er war ein Schüler von Albrechtsberger und gab Folgendes in den Druck: »Bagatellen«, op. 1 (Wien, Steiner). »*Rondeau facile*«, op. 2 (ibid.). »Sonate für Clavier«, op. 3 (Wien, Mechetti). Die Zauberopern: »Der Kampf um Mitternacht«, »Die Fee Radiante«, in Wien aufgeführt.

Stein, Friedrich, Professor der Musik in Crefeld, gab heraus: »Der erste Unterricht in der Harmonielehre« (Crefeld, 1845, in 8°).

Stein, Johann Andreas, Organist an der evangelischen Barfüsserkirche in Augsburg, Orgelbauer und einer der geschicktesten Mechaniker seiner Zeit, war 1728 zu Hildesheim in der Pfalz geboren und ein Schüler Silbermann's im Instrumentenbau. 1755—1777 baute er in Augsburg in der Franziskanerkirche die grosse Orgel von 43 Stimmen, zwei Clavieren und Pedal. Er ging auf einige Zeit nach Paris und baute dann in Augsburg die Orgel in der dortigen Kathedrale. Seine Geschicklichkeit im Bau des Forte-Piano und die Verbesserungen, die er dabei anbrachte, verschafften ihm bald einen weit verbreiteten Ruf. Mozart in einem Briefe an seinen Vater vom 7. Octbr. 1777 lobte diese Instrumente ohne Einschränkung und stellte sie allen anderen der damaligen Zeit voran. St. verfertigte gegen 700 Instrumente. Ums Jahr 1758 baute er einen Doppelflügel, der *Vis-a-vis* oder *Diplasion* nannte. 1770 erfand er die weitverbreitete Melodika und 1788 seine Saitenharmonika. Beschreibung seiner Melodika giebt er: »Bibliothek der schönen Wissenschaften«, 1772, Band XIII, S. 106—116. St. starb am 29. Febr. 1792 nach einer langwierigen Krankheit, 64 Jahre alt. Nach seinem Tode setzte seine Tochter Nanette (Streicher, s. d.) und sein Sohn Andreas die Pianofortefabrikation mit Erfolg fort.

Stein, Johann Georg, Orgelbauer, lebte in seiner Geburtsstadt Berlstädt

bei Erfurt um die Mitte des 18. Jahrhunderts. 1753 baute er in der Marienkirche zu Uelzen eine Orgel von 32 Stimmen, zwei Clavieren und Pedal.

Stein, Pseudonym, unter welchem Keferstein (s. d.) zuweilen schrieb.

Stein, P., Musiklehrer an den katholischen Volksschulen zu Coblenz, hat zum Gebrauch für diese herausgegeben: »Der Gesangfreund«, Sammlung ein-, zwei-, drei- und vierstimmiger Gesänge für Volksschulen, drei Folgen (Coblenz, Hölscher). »Marienlieder für drei Stimmen« (ibid.). »Sammlung zwei- und dreistimmiger Gesänge für die katholischen Volksschulen« (Coblenz, Blum).

Steinacker, Carl, geboren 1785, war Buchhändler und gab eine gesicherte Lebensstellung in Leipzig auf, um dem unwiderstehlichen Drange, für die Kunst zu leben, folgen zu können. Er ging nach Wien, wurde jedoch 1813, um am Befreiungskriege Theil zu nehmen, seinen Studien wieder entrissen. Den Folgen der Kriegsstrapazen erlag er, nach Deutschland zurückgekehrt, am 18. Jan. 1815. Seine Arbeiten: »Hass und Liebe«, eine kleine Oper, ebenso »Die Vedette«, eine grosse Sonate op. 10, zwölf andere Claviersachen und Lieder sind interessante Zeugnisse seines Strebens.

Steinbart, Gotthilf Samuel, preussischer Consistorialrath, ordentlicher Professor der Philosophie zu Frankfurt a. O., auch Direktor öffentlicher Erziehungsanstalten zu Züllichau, wo er am 24. Septbr. 1738 geboren wurde, hat im Jahre 1785 in 8° herausgegeben: »Grundbegriffe zur Philosophie über den Geschmack«. Das erste Heft behandelt die allgemeine Theorie der schönen Künste, insbesondere die der Tonkunst.

Steinbeck, Friedrich Albert, Dr. med. und phil., geboren zu Brandenburg a. H. 1804, studirte in Berlin und liess die Abhandlung drucken: »*De Musices atque Poesos vi salutari operis prodomus. Dissert. inauguralis psychologico-medico*« (Berolini, 1826, in 8°, 96 Seiten.

Steinberg, Christian Gottlieb, Magister und Prediger bei der Allerheiligen-Kirche zu Breslau, geboren daselbst am 24. Febr. 1738, hat u. A. herausgegeben: »Etwas von den Hochzeitsgesängen« (Breslau, 1765, in 4°); »Betrachtungen über die Kirchenmusik und heiligen Gesänge der Rechtgläubigen, und ihren Nutzen« (Breslau, 1766, in 8°).

Steinbrecher, Jacob, Cantor zu Belgrana in Thüringen in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, verfasste eine Elementar-Musiklehre: »*De arte canendi puerilia quaedam pedestri oratione, tyronibus scholae Belgranae proposita*« (Mulhusii Duringorum excudebat Georgius Hantzsch, 1571, klein 8°, sieben nicht numerirte Blätter).

Steindorf, Johann Martin, geboren am 18. März 1663 zu Doutleben im Weimarischen, war Ober-Cantor in Zwickau, wo er 1739 starb. Er war ein Schüler von David Funk und seiner Zeit als guter Kirchencomponist bekannt. Eine grosse Zahl von Cantaten, viele Festmusiken und das Oratorium: »*Historia Resurrectionis Christi*«, welches er viermal in Musik setzte, gehören zu seinen hauptsächlichsten Arbeiten.

Steiner, Johann Ludwig, Componist, lebte zu Nürnberg, später in Zürich, und gab daselbst heraus: »Gottgeheiligte Fest- und Zeitgedanken nach Ordnung der Festtäge und Jahreszeiten, durchaus für zwei Sopranstimmen mit dem Generalbass in Partitur begleitet und nach den Regeln der Composition aufgesetzt u. s. w.« (1739). »*Bassus generalis Davidica*, d. i. General-Bass über die Psalmen David's, wie selbige von Claude Goudimel in vierstimmige Musik gebracht, sammt einer den Stimmen angemessenen Transposition; nebst einem Zusatz von Erfindung und trefflichen Nutzen des General-Basses« (Zürich, 1734). »Eine Sammlung von Motetten für zwei Stimmen mit Bass continuo« (ebend.). »Kurz, leicht und gründlich Noten-Büchlein oder Anleitung zur edlen Sing- und Klingkunst u. s. w.« (Zürich, 1728). »*Sei sonate da camera de' quali si espone presentamente due a violoncello solo col basso continuo*« (Nürnberg, 1731).

Steiner, Domherr bei der Kathedrale in Breslau, wurde 1790 Regens des Consistoriums, war Freund und Kenner der Musik. Er starb in Breslau 1817.

Eine Schrift von ihm: »Ueber den deutschen Kirchengesang« ist in der »Breslauer Kirchenzeitung« im ersten Jahrgang S. 307 und die folgenden zu finden.

Steinfeld, Albert Jacob, tüchtiger Clavierspieler und gründlich gebildeter Musiker, geboren am 4. Juni 1741 in Hamburg, wurde 1765 als Organist in Archangel angestellt. Nach einem späteren einjährigen Aufenthalte in Petersburg kehrte er nach seiner Vaterstadt zurück und kam 1776 nach Bergedorf bei Hamburg als Organist. Von gegen 50 seiner Compositionen sind nur wenig, ungefähr die folgenden gedruckt: »Sechs Flötensolos«, op. 10 (1784); »Oden am Clavier«; »Drei Claviersonaten, drei Sonatinen« (1788); »Duos für Flöten«, op. 4; »Sechs *Rondos faciles*«, op. 5; »Zwölf Lieder mit Andante und Variationen *à quatre mains*« (1797); »Sechs Quartette für zwei Clarinetten und für zwei Horne«, op. 20 (1802). St. starb in Hamburg 1824.

Steinfeld, Jacob St., Sohn des Vorigen, geboren am 14. Januar 1788, lebte im Hamburg als Gesang- und Musiklehrer. Seine musikalische Bildung verdankte er hauptsächlich dem Musikdirektor Schwenke. 1819 errichtete er mit F. W. Grund die jetzige Singakademie, deren Mitdirektor er zwölf Jahre hindurch war. 1824 wurde er zum Ehrenmitgliede der Hamburger patriotischen Gesellschaft ernannt.

Steingaden, Constantin, Mönch des Minoritenordens, war bischöflicher Kapellmeister zu Costnitz um die Mitte des 17. Jahrhunderts. Von Printz ist er in seiner »Geschichte der Musik« als einer der ersten Componisten seiner Zeit aufgeführt. »*Flores hyemales a* 3, 4 *vocibus cum instrumentis*« (Constantz, 1666) ist als sein viertes Werk herausgegeben worden.

Steinharmonika, ein, der Holzharmonika ähnliches Instrument, das sich von dieser durch das Material unterscheidet, aus dem die klingenden Theile gefertigt sind; bei ihr sind es Holzstäbe, bei der Steinharmonika glattgeschliffene Alabasterstreifen, die natürlich heller und voller klingen. (S.: Strohfidel.)

Steinkühler, Emil, Pianist, Violinist und Componist, geboren zu Düsseldorf am 12. Mai 1824, wurde von seinem Vater im Violin- und Clavierspiel bereits im frühen Kindesalter unterrichtet, so dass er sein erstes Concert, in welchem er sich auf beiden Instrumenten hören liess, zehn Jahre alt in Düsseldorf im Theater gab. Nach der Rückkehr von einer Kunstreise durch die Rheinlande wurde die Anwesenheit Mendelsohn's in Düsseldorf für ihn vortheilhaft. 16 Jahre alt schrieb er eine Oper: »Die Alpenhütte« und einige Orchestercompositionen und ging dann nach Frankfurt, wo er bei Aloys Schmidt höhere Ausbildung als Clavierspieler erstrebte. Nach einem fünfjährigen Aufenthalt in Frankfurt besuchte er Paris und liess sich dann in Lille nieder, wo er als Musiklehrer und Musikdirektor des Vereins »Cäcilia« lebte. Von seinen gedruckten Compositionen sind vorzugsweise zu nennen: ein grosses Trio für Piano, Violine und Violoncell, op. 35 (Paris, Richault); Stücke für Clavier und Violoncell, op. 12 und 50 (Mainz, Schott, und Paris, Richault). Bei denselben Verlegern: Märsche, Concertouverturen, Gesänge, auch für Männerstimmen.

Steinmann, Christoph, Componist des 17. Jahrhunderts, war erst zu Voilsberg bei Erfurt, später zu Grossen-Nehhausen bei Weimar Organist. Man kennt von ihm: »Motetten für acht Stimmen« (Jena, 1659); »Rosenkränzlein« (Erfurt, 1660, 4°).

Steinmar, berühmter Minnesinger des 13. Jahrhunderts, einem ritterlichen, im Thurgau ansässigen Geschlecht entsprossen, zog mit König Rudolf von Habsburg gegen Ottokar von Böhmen vor Wien (1276) und nahm an der Belagerung dieser Stadt Antheil, wie er auch an der Winterfahrt des Königs nach Meissen Theil genommen hatte. Er dichtete, im Gegensatz zu den gewöhnlichen Frühlingsliedern »Herbstlieder«, in denen er die Freuden der Tafel besingt, und richtete seine Lieder nicht an eine ritterliche Dame, sondern an eine ländliche Schöne. Er wurde volksthümlich wie Neidhart, in dessen Ton er vornehmlich sang.

Steinmetz, s. Schröder-Steinmetz.

Steinmüller, drei Brüder, Johann, Josef und Wilhelm, waren zur Zeit der Haydn'schen Direktion Kammermusiker der Fürstlich Esterhazy'schen Kapelle. Alle drei waren treffliche Waldhornisten und erregten auf einer Reise durch Deutschland, die sie unternahmen, allgemeine Bewunderung. Von allen dreien sind ungefähr 80 Duette, viele Terzette und Solos geschrieben. Von Wilhelm St. ist auch ein Buch: »Der Musikschüler. Ein Handbuch für Sänger und Instrumentalisten« (Cumersbach, 1836, in 8°) erschienen.

Steinway (Steinweg) ist der Name einer deutschen Familie, deren Mitglieder sich als Clavierfabrikanten in New-York umfassende Verdienste erworben haben. Heinrich S., der Gründer des Hauses Steinway und Söhne, wurde am 15. Februar 1797 zu Braunschweig geboren. Neigung und Talent bewogen ihn, schon in früher Jugend sich selbst die musikalischen Instrumente anzufertigen, welche er mit Vorliebe spielte, nämlich Zithern und Guitarren. Bald ging sein Streben in dieser Richtung weiter, er erlernte in Goslar die Tischlerei und arbeitete daselbst auch bei einem Orgelbauer. Hierauf gründete er in Braunschweig ein selbständiges Geschäft und fabricirte eine lange Reihe von Jahren hindurch Flügel, tafelförmige Claviere und Pianinos. Doch fand sein Streben kein hinreichendes Feld in dem kleinen, von allen Seiten durch Zollgrenzen eingeengten Staate und es richteten sich die Blicke des unternehmenden Mannes nach dem Lande jenseits des Oceans, dessen Institutionen und Mittel der Wirksamkeit eines tüchtigen Industriellen unbeschränkten Raum boten. Im Jahre 1849 war der Plan zur Auswanderung nach Amerika in ihm gereift, und im folgenden Jahre wurde er ausgeführt, nachdem zuvor der zweitälteste Sohn Karl hinübergegangen war und die amerikanischen Verhältnisse als dem Unternehmen günstig kennen gelernt hatte. Heinrich S. liess sich nun in Newyork nieder, während sein ältester Sohn Theodor das Braunschweiger Geschäft übernahm und fortsetzte.

Als vorsichtiger Mann beschloss S. die den Clavierbau betreffenden Verhältnisse in der neuen Welt kennen zu lernen, bevor er ein eigenes Geschäft gründete; er ging deshalb, obwohl im Besitz eines mässigen Kapitals mit seinen vier Söhnen Karl, Heinrich, Wilhelm und Albert bei verschiedenen Newyorker Clavierfabrikanten in Arbeit. Erst im Frühjahr 1853 begann er auf eigne Hand zu arbeiten; in einer kleinen Strasse von Newyork, der Varick Street, wurde ein Hinterhaus gemiethet und hier anfänglich ein Clavier in der Woche fabricirt; da aber schon die ersten Arbeiten der Familie die Aufmerksamkeit des Publikums erregten, so reichten die Räumlichkeiten für die Firma bald nicht mehr aus und das Geschäft musste nach einem geräumigen Gebäude in Walkerstreet verlegt werden. — Einen gewaltigen Aufschwung nahm das Haus S. und Söhne im Jahre 1855, wo es in der Newyorker Industrieausstellung mit einem, nach dem von ihm erfundenen System der kreuzsaitigen Mensur gebauten Clavier an die Oeffentlichkeit trat und dafür den ersten Preis, bestehend in einer goldenen Medaille, erhielt. Die neue Erfindung und die nach ihr gebauten Claviere bewährten sich so, dass die Firma von jetzt an auf jeder Ausstellung, an welcher sie sich betheiligte, Preise erhielt und die neue Construktion von allen Clavierfabrikanten als mustergültig betrachtet und mit grösseren oder geringeren Abweichungen nachgeahmt wurde. Nunmehr wuchs das Geschäft mit überraschender Geschwindigkeit und im Jahre 1858 war die Firma genöthigt, ein Grundstück zur Errichtung einer grossartigen Fabrik anzukaufen. Dieselbe wurde 1859 erbaut und im folgenden Jahre bezogen, 1863 auch noch durch einen Anbau vergrössert. Die Verkaufslokalitäten, welche in Walkerstreet geblieben waren, hatten sich bei den täglich grösser werdenden Dimensionen des Geschäftes inzwischen ebenfalls als unzureichend erwiesen; es wurde daher beschlossen, ein neues Verkaufslokal in dem Theile der Stadt zu erbauen, welcher der Mittelpunkt des Newyorker Kunstlebens zu werden versprach und so entstand 1863 in der Nähe des Opernhauses der prächtige Marmorpalast, in welchem gegenwärtig die Claviere der Firma ver-

kauft werden; drei Jahre später wurde diesem Bau noch ein Concertsaal mit Sitzplätzen für 2000 Personen hinzugefügt, die »*Steinway-Hall*«, die mit ihrer grossen Orgel und ihrer vortrefflichen Akustik unter den Concert-Lokalitäten der Union in erster Reihe steht.

Inmitten dieser glänzenden Erfolge wurde die Firma durch schwere Schicksalsschläge getroffen, indem ihr zwei Mitglieder durch den Tod entrissen wurden: Heinrich, der dritte Sohn, starb am 11. März 1865, Karl, der zweite Sohn, auf einer Reise in die Heimath zu Braunschweig am 31. März 1865 am Nervenfieber. In Folge dessen gab der älteste Sohn Theodor sein Geschäft in Braunschweig auf und trat als Theilnehmer in die Newyorker Firma. Seinem erfinderischen Geiste gelang es, im Verein mit den Brüdern Wilhelm und Albert, das Geschäft selbst dann zu immer reicherer Blüthe zu bringen, als auch der Vater nach kurzer Krankheit am 7. Februar 1871 im fast vollendeten 74. Jahre gestorben war. Seit dieser Zeit, eigentlich schon seit der Pariser Weltausstellung von 1867, haben die S.'schen Claviere, trotz ihrer verhältnissmässig hohen Preise, auch in Europa eine weite Verbreitung gefunden, und während zuvor die europäischen Firmen nahe daran waren, den Clavierhandel in Amerika zu monopolisiren, so änderte sich jetzt die Sachlage: das Haus S. und Söhne begann seine Erzeugnisse über den Ocean zu exportiren und bald fanden sich dieselben in allen musikalischen Hauptstädten der alten Welt vertreten. Diese ausserordentlichen Erfolge erklären sich zunächst aus dem harmonischen Zusammenwirken der Häupter des Geschäftes, welche in ihren besonderen Fähigkeiten in der Weise vereinigt sind, dass dem einen die Leitung des Vertriebs und das gesammte Finanzwesen des Hauses, dem andern die Materialeinkäufe und die Fabrikation zufällt, während der dritte sich die Verbesserung der Construktion zur Aufgabe gemacht hat. Nach diesem Principe der Arbeitstheilung regelt sich auch die gesammte Thätigkeit des Hauses, da von den etwa sechshundert in der Fabrik beschäftigten Arbeitern keiner mehr als in einer und derselben Branche beschäftigt ist, es somit in seinem Zweige zu einer Vollkommenheit bringt, welche unter andern Umständen unerreichbar wäre. Eine zweite Ursache des Erfolges der Firma S. ist die, dass sie alles zum Clavierbau Gehörige selbst fabricirt; sogar die eisernen Rahmen und andere zur Clavierfabrikation nöthige Metalltheile braucht sie nicht aus fremden Giessereien fertig zu kaufen, nachdem sie in den 70er Jahren in Astoria auf der Newyork gegenüber liegenden Insel Long Island eine Dampf-Sägemühle, Eisen- und Messinggiesserei, Dampfkessel und Maschinenhäuser errichtet hat, in denen jene Bestandtheile fabricirt, gebohrt, fertig gemacht und lackirt werden. Endlich wirkte noch die Ungunst der klimatischen Verhältnisse mit, um das Haus S. zu ausserordentlichen Leistungen anzuspornen. Die von Europa importirten, auf die geringeren Temperaturschwankungen eines gleichmässigeren Klimas berechneten Instrumente vermochten weder den zehrenden Landwinden im Innern des amerikanischen Continents noch den feuchten Seewinden seiner Küstenränder nachhaltigen Widerstand zu leisten; da ausserdem bei den grossen Entfernungen zwischen den sparsam über ein weites Gebiet vertheilten Ansiedelungen und dem Mangel an tüchtigen Facharbeitern jede Reparatur überaus kostspielig und vielfach unmöglich war, so mussten die europäischen Claviere, selbst der berühmtesten Firmen von London und Paris in unverhältnissmässig kurzer Zeit unbrauchbar werden, und es blieb das Clavier bis zum dritten Decennium unseres Jahrhunderts in Amerika ein, nur den Reichen zugänglicher Luxusartikel. Demnach war es die nächste Aufgabe der mit Europa in Concurrenz tretenden amerikanischen Clavierfabrikation, die Dauerbarkeit und Widerstandsfähigkeit ihrer Instrumente zu erhöhen, und diesen Zweck verfolgte auch in erster Reihe die Firma S. Schon geraume Zeit vor ihrem Auftreten hatte man auch in Amerika begonnen, dem Resonanzkörper — zunächst des tafelförmigen Clavieres, welches damals fast ausschliesslich fabricirt wurde — durch einen vollen gusseisernen Rahmen erhöhte Festigkeit und stärkere Widerstands-

kraft gegen die Saiten zu geben; als Nachtheil machte sich indessen an allen derart hergestellten Instrumenten ein gewisser dünner und unangenehmer Nasenton bemerklich. Ein noch grösserer Uebelstand war der, dass es mit zunehmendem Umfang des Claviers unmöglich wurde, selbst bei allerstärkstem Bau des Kastens durch Holzconstruktion allein eine genügende Haltbarkeit der Stimmung zu sichern. Diese Mängel zeigten sich beseitigt in einem 1855 von S. gebauten Claviere, dessen Kastenränder mit Eisen bedeckt waren, wodurch es möglich wurde, die Mechanik in allen ihren Details zum Vortheil des Tones zu verändern. Eine noch wichtigere Verbesserung wurde dem Clavier zu Theil durch die schon erwähnte S.'sche Erfindung des kreuzsaitigen Systems, welches 1859 zuerst am Flügel, 1862 auch am Pianino zur Anwendung kam. Von den übrigen, durch Patente gesicherten Erfindungen — zusammen vierzehn — seien hier noch erwähnt: die Unabhängigkeit des Metallrahmens der Mechanik von den Tasten, wodurch es möglich wurde, den durch langen Gebrauch afficirten Mechanismus durch einen neuen zu ersetzen auch ohne das Instrument zu versenden (patentirt 1869). Dann die grosse Doppelmensur, eine Erfindung, welche den von Helmholtz gemachten Entdeckungen zu verdanken ist und den Zweck hat, die durch vergrösserte Spannung und Dicke verminderte Fähigkeit der Saite, sich zu theilen und die ihrem Tone den eigentlichen Reiz und Reichthum verleihenden reinen Obertöne in den Grundton hineinklingend zu erhalten, wieder herzustellen (patentirt 1872). Endlich das Tonhaltungspedal, vermittelst dessen ein Ton oder ein Accord fortklingt, während alle andern Noten mit der in Thätigkeit bleibenden Dämpfung gespielt werden können, eine Erfindung, die im Princip zwar schon früher bekannt gewesen war, jedoch durch die von S. erdachte, äusserst einfache Mechanik erst Bedeutung erlangt hat.

Obwohl das Haus S. und Söhne durch den 1876 erfolgten Tod Albert S.'s wiederum einen empfindlichen Verlust erlitten hat, so ist doch deshalb nicht zu befürchten, dass seine für die Kunst so erfolgreiche Thätigkeit sich vermindern werde; eine Fortsetzung derselben auf lange Jahre hinaus ist um so sicherer zu erwarten, als drei intelligente junge Männer, Enkel des Heinrich S. sich gegenwärtig zu künftigen Geschäftsführern ausbilden, indem sie jede Branche unter den betreffenden Departements-Vorleuten praktisch erlernen.

Stella, Joseph Maria, römischer Pater, geboren zu Mirandola im Herzogthum Modena im Anfang des 17. Jahrhunderts, gab eine Abhandlung über den Kirchengesang heraus: »*Breve istruttione alli giovanni per imparare con ogni facilità il canto fermo divisa in due parti*« (in Roma, 1665, ein Band in 4°, 149 Seiten im ersten Abschnitte, 111 im zweiten). Die zweite Auflage: »*Breve istruttione agli giovanni per imparare il canto fermo*« (in Roma, 1675, in 4°).

Stella, Santa, s. Lotti.

Stella, Scipione, neapolitanischer Componist, dessen Blüthezeit in den Anfang des 16. Jahrhunderts fällt (Cerreto, »*Della pratica musica*«, lib. 3, S. 156). Er war als gelehrter Componist bekannt, trat in den Theatiner-Orden und starb daselbst 1633. Fünfstimmige Madrigale sind von ihm bekannt.

Stellung des Orchesters und Chors im Theater und Concertsaal. Die Aufstellung aller zur Ausführung eines Tonstücks verbundenen Stimmen ist natürlich für die Gesammtwirkung von ausserordentlicher Wichtigkeit. Doch lassen sich hierüber selbstverständlich nur ganz allgemeine Regeln festsetzen, da die grosse Mannichfaltigkeit in Gestalt, Einrichtung und Ausschmückung der Concertsäle und Theater, wie die Verschiedenheit der einzelnen Stimmen vielfach Abweichungen nothwendig machen. Als Hauptregel gilt unter allen Umständen, dass die Mitwirkenden in möglichst gedrängter, compacter Masse aufgestellt werden, nicht in langgestreckter Frontstellung. Diese erschwert schon die präcise Ausführung und hemmt vielfach die Gesammtwirkung. Beide, Ausführung und Gesammtwirkung, werden weiterhin wesentlich erleichtert, wenn die Aufstellung amphitheatralisch erfolgen kann, so dass die hintern Reihen

stufenweis erhöht sind. Dadurch wird der doppelte Vortheil erreicht, dass Dirigent und Mitwirkende in engern Verkehr treten und dass die Schallmassen der hintern Sänger und Instrumentisten freier sich ausbreiten, ohne von den vordern Reihen gehemmt zu werden. Selbstverständlich nehmen die Frauen- (oder Knaben-)stimmen die vordern Reihen ein, und zwar bei starker Besetzung die Soprane die ersten, die Alte die folgenden Reihen. Wenn dagegen die Zahl der Soprane nicht hinreicht, um mehrere Reihen zu bilden, sondern eine derartige Aufstellung eine oder höchstens zwei lang gestreckte Reihen Soprane ergeben würde, so dürfte es zweckmässiger sein, die Soprane auf der einen, die Alte auf der andern Hälfte der vorderen Reihen zusammen zu halten. Hinter die Soprane kommen dann die Tenöre, hinter die Alte die Bässe zu stehen. Bei Doppelchören nimmt selbstverständlich jeder Chor die Hälfte der Reihen ein, so dass auf der einen Hälfte der ersten Reihe die Soprane des ersten, auf der andern die des zweiten Chors sitzen und dass dann in derselben Weise auf den folgenden Reihen die andern Stimmen sich anschliessen; der in der Regel vor dem Chor in der Mitte sich aufstellende Dirigent hat dann den einen Chor zur rechten, den andern zur linken Hand. Sind Solostimmen dabei thätig, nehmen diese den vordersten Raum ein; und es dürfte in Bezug auf Klangwirkung meist vortheilhafter sein, die Frauenstimmen auf der einen, die Männerstimmen auf der andern Seite vom Dirigenten aus aufzustellen; die Direktion wird dadurch etwas erschwert, allein die Gesammtwirkung gewinnt dabei.

Für die Aufstellung des Orchesters gelten im Allgemeinen dieselben Grundsätze. Wirkt es in Verbindung mit Chor, so behält dieser die vordere Reihe inne, und das Orchester wird hinter ihm aufgestellt. Gestattet es der Raum, dann ist es sehr zweckmässig, das Orchester keilförmig in den Chor einzureihen, so dass die vordersten Spitzen in den Chor-Sopran und -Alt hineinragen. Die ersten Geigen stehen dann auf der linken Seite vom Dirigenten, so dass das erste Geigenpult hinter die erste oder zweite Reihe der Soprane zu stehen kommt, und hinter ihm werden dann in einer Reihe die andern Pulte für die ersten Geigen aufgestellt, und in derselben Weise auf der andern Seite die zweiten Geigen. Dazwischen treten dann mit guter Wirkung Celli und Contrabässe hinter einander in einer Reihe, die möglichst bis an die äusserste Grenze des Orchesters reicht. Hinter die zweiten Geigen treten die Violen, die Rohrbläser: Flöten, Oboen, Clarinetten und Fagotte, wohl auch die Hörner aber hinter die ersten Geigen; Trompeten, Posaunen und die Schlaginstrumente bilden hinter den Violen und Rohrinstrumenten die äusserste Reihe. Bei dieser Aufstellung ist einer der obersten Grundsätze, der unter allen Umständen festgehalten werden muss, berücksichtigt, dass die einzelnen Chöre fest zusammen gehalten sind und die wesentlichsten Stimmen in den Vordergrund treten. Hier nehmen die Singstimmen den ersten Platz an, sie theilen ihn zugleich aber mit den Hauptstimmen des Orchesters, den Violinen, den Cellis und Contrabässen, die wiederum sämmtlich mit den Violen vereinigt eine compacte Masse ergeben. Ihnen schliesst sich als nächstwichtiger Chor der der Rohrbläser, durch Hörner verstärkt, an und diesen dann der schallverstärkende der andern Messingbläser und der Schlaginstrumente. Bei reinen Orchesterleistungen ist die Aufstellung eine ähnliche. Erste und zweite Geigen nehmen die vordern Reihen, die Celli und Contrabässe treten dazwischen, so dass sie wieder in einer Reihe hinter einander die Mitte des ganzen Orchesters bilden; die Holzbläser kommen mit den Hörnern hinter die ersten, die Bratschen hinter die zweiten Geigen zu stehen und die übrigen Messinginstrumente bilden mit den Schlaginstrumenten die letzte Reihe.

Die Aufstellung des Dirigenten ist mehr noch als die des Orchesters äussern Bedingungen unterworfen. Bei Concertaufführungen sollte er immer vor der vordersten Reihe oder Mitte stehen, so dass er den sämmtlichen Mitwirkenden das Gesicht zukehrt. Freilich begeht er dabei einen Verstoss gegen

den Anstand, indem er dem Publikum den Rücken zukehrt, allein da nur so eine gute Aufführung sicher zu ermöglichen ist, und der Zuhörer diese erwartet, so darf man es wohl als eine lächerliche Prüderei bezeichnen, wenn Dirigenten ihren Chören den Rücken zuwenden und die Aufführung dadurch gefährden. Auch der Nothbehelf, sich seitwärts zu stellen, ist nicht zu empfehlen, da ein Theil der Ausführenden dann immer noch ohne Direktion bleibt. Im Theater hat das Orchester bekanntlich seinen Platz vor der Bühne und da der Dirigent auch die auf der Bühne agirenden Sänger im Auge behalten muss, so ist er gezwungen, einem Theil des Orchesters den Rücken zuzukehren. Dies ist noch mehr der Fall, wenn er, wie früher, dicht an der Bühne, vor dem Souffleurkasten, sitzt. In neuerer Zeit ist der Stand des Dirigenten weiter zurück ins Orchester verlegt, so dass er dies besser übersieht und mehr in seiner Gewalt hat.

Besondere Schwierigkeiten erwachsen bei Aufstellung von Chor und Orchester in der Kirche. Der sogenannte Orgelchor, die Empore, auf welcher die Orgel aufgestellt ist, und auf der in der Regel auch die Kirchenmusik ausgeführt wird, ist meist nicht geräumig und vor allem nicht tief genug, um Chor und Orchester in der angegebenen Weise aufzustellen. Diese Orgelchöre haben wohl die Breite der Kirche, aber meist nur geringe Tiefe und diese wird auch noch durch die Orgel verkürzt. Dadurch erwächst für die Aufstellung des Orchesters und der Sänger die Nothwendigkeit, diese in längern Reihen erfolgen zu lassen. Dann dürfte es immer am zweckmässigsten sein, den Chor zu einer compacten Masse im Mittelpunkt zu concentriren und diesen durch das Orchester nach den oben erörterten Principien eng einschliessen zu lassen. Besser ist es natürlich, wenn die äussern Umstände solcher Aufführungen es gestatten, eine besondere Bühne aufbauen zu lassen, zu welcher der Altarraum dann der geeignetste Platz ist.

Stellschlüssel heisst bei der Trommel die, am untern Ende des Trommelcylinders angebrachte in einem Bügel laufende stählerne Schraube, durch welche die Trommelleine straffer angezogen wird (s. Trommel).

Stellvertretende Intervalle nennen einige Theoretiker die zufälligen Dissonanzen, Wechselnoten, Vorhalte, weil sie die Stelle der eigentlichen harmonischen Intervalle einnehmen.

Stendhal, s. Beyle.

Steneken, Conrad, Literat und Musikliebhaber, geboren zu Bremen, liess eine Sammlung deutscher Couranten und Gesänge für zwei Violinen, Viola und *Bass continuo* unter dem Titel: »*Hortulus musicus*« (Bremen, 1662) drucken.

Stengel, Gottfried, beliebter Basssänger, gehörte 1800 der Wiener Oper, später der Kasseler an. Er veröffentlichte bei Weigl in Wien mehrere Sammlungen von Arietten und Gesängen mit Clavierbegleitung. In Hamburg wurde die Operette von ihm: »Amadis, der fahrende Ritter aus Gallien« aufgeführt.

Stenger, Nicolas, Dr. phil., Professor der Theologie und orientalischen Sprachen, geboren in Erfurt am 31. August 1609. Er war dort Organist an St. Thomas, dann Gymnasial-Inspektor und Rector der Universität. Er starb am 5. April 1680. Ein von ihm herausgegebenes Schriftchen über den Gebrauch der Musik in den Schulen erschien unter dem Titel: »*Manuductio ad musicam theoreticum*«, das ist: »Kurze Anleitung zur Singekunst« u. s. w. (Erfurt, 1635, in 8°, sechs Blätter). Neue Auflagen erschienen 1653, 1660, 1666, auch Hildesheim, 1695, in 8°.

Stentando, Vortragsbezeichnung = bedeutend, zögernd.

Stentato, Vortragsbezeichnung = mühsam, mit Anstrengung.

Stentorstimme nennt man eine Stimme von ungewöhnlicher Kraft nach dem Griechen Stentor, der mit vor Troja war und dessen Stimme nach Homer (H. 5, 785) so gewaltig war, dass sein Ruf 50 Andere übertönte. Er soll ein Thrakier oder Arkadier gewesen sein und mit Hermes im lauten Rufen wetteifernd seinen Tod gefunden haben. Nach ihm heisst auch:

Stentorophonika, ein Sprachrohr.

Stephan, auch Steffen, Vater und die beiden Söhne Caspar Melchior und Michael, geschätzte Orgelbauer zu Breslau in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, bauten gemeinschaftlich in der Hauptkirche von Erfurt die Orgel im Jahre 1483.

Stephan, Clemens, Kirchencomponist, geboren zu Buchau in Würtemberg, lebte gegen 1520 in Nürnberg erst als Cantor, später ohne Amt. Er sind von seinen Compositionen gedruckt: »*Passio secundum Matthaeum*«, das ist »Das Leiden und Sterben Jesu Christi« u. s. w. (Nürnberg, 1550, in Fol.). »*Cantiones sacrae* 4, 5 und 6 Stimmen« (ibid. 1560, in 4°). »*XXXV cantiones* 6, 7—12 *e plurimum vocum*« (ibid. 1569, in 4°). Ausserdem hat St. die Herausgabe einer Sammlung von Werken älterer Componisten veranstaltet, als: Senfel, Joan Heugel, Martin Agricola, Petrus de la Rue, Henricus Fink, Huldericus Braetel, Christophorus Cervius, David Colerus, Rogier, Benedictus Ducis und Hadrianus Willaert. Die Sammlung besteht aus zwei Büchern und heisst: »*Harmoniae suavissimae*, 8, 5 *et* 4 *vocum, a praestantissimis hujus artificibus compositae etc.*« (1567, in 4°; der zweite ebenda 1568, in 4°). In diesen sind Compositionen von folgenden Meistern: Joan Waltherus senior, Petrus Massenus, Andreas Schwarz, Thomas Crecquillon und Jacobus Wert.

Stephan, Johann, auch Stephanus, Organist zu Lüneburg am Ende des 16. Jahrhunderts, gehörte zu den 53 Organisten, welche 1596 in Gröningen die neuerbaute Orgel im dortigen Schloss probirten. Nach seinem Tode erschien von ihm im Druck: »Neue Teutsche weltliche Madrigalen und Balletten, sowohl in lebenden Stimmen, und auf allerhand musikalischen Instrumenten zu gebrauchen, mit fünf Stimmen, componirt durch Johannem Stephanum, Organisten weyland in Lüneburg« (Hamburg, 1619, in 4°). »Neue teutsche Gesänge nach Art der Madrigalien, mit vier Stimmen componirt. Erster und zweiter Theil für 5, 6 und 8 Stimmen« (Nürnberg, 1599, in 4°). Der zweite Theil wurde 1618 in Hamburg neu gedruckt.

Stephani, Dominicus, Hoftenorist, später Kapellmeister in Würzburg, auch bedeutender Gesanglehrer, war 1738 zu Triest geboren, und ehe er nach Würzburg kam, geraume Zeit Gesanglehrer am Conservatorium della Pièta in Venedig. Als er in Würzburg eine Anzahl Schüler und Schülerinnen schon herangebildet hatte, errichtete der Fürst Adam Friedrich an seinem Hofe ein kleines italienisches Operntheater, welches St. leitete. Er stand in Würzburg in allgemeiner Achtung und starb daselbst am 22. December 1827.

Stephani, Sabine, geborene Ritz, des Vorigen Gattin und Schülerin, Sängerin, welche vorzügliche Schule und viel Geschmack besass. Sie sang auch in Wien mit Beifall und wurde in Würzburg als erste Sängerin angestellt. Später lebte sie dort als Gesanglehrerin. Zu ihren Schülerinnen gehören: Mad. Righini und Mad. Schick, geborne Hummel.

Stephanitae, Gekrönte, Bekränzte, nannte man bei den Griechen die Sieger in den musikalischen Wettstreiten bei den olympischen Spielen, wenn sie dabei den Kranz von Gold oder Silber errangen.

Stephanus, ein Sprachlehrer aus Byzanz, welcher ums Jahr 1500 lebte, hat ein grammatisch-geographisches Lexikon geschrieben unter dem Titel: »*De urbibus*« (Venedig, 1502, Florenz, 1521, Basel, 1578, Amsterdam, 1678 und Leiden, 1684 und 1694), in dem sehr viel zur Musik gehöriges vorkommt.

Stephanus, ein Kanonikus zu Metz, welcher im Jahre 904 Bischof zu Lüttich wurde, dichtete unter anderen einige lateinische Lieder, als: von der heiligen Dreifaltigkeit, von der Findung des ersten Märtyrers Stephani und vom Märtyrer Lamberta, zu welchen er gleichzeitig die Melodien setzte. Er starb im Jahre 921 (s. Centur., »*Magdeburgens*«, Cent X f. 577).

Stephen de la Madeleine, eigentlich La Madeleine (Stephan), ist in den ersten Jahren des 19. Jahrhunderts geboren. Er war zuerst recitirender Sänger der Privat-Kapelle des Königs von Frankreich, Carl X., und wurde

dann Gesanglehrer, gleichzeitig machte er sich als Literat und Romanschriftsteller bekannt. Er ist der Autor zweier Schriften: »*Physiologie du chant*« (Paris, Desloges, 1840, ein Band in 12°, 269 Seiten). »*Théories complètes du chant*« (Paris, Amyot, ein Band in 8°, 412 S.).

Stephens, Eduard, Pianist und Organist der Parochial-Kirche zu Hampstead, ist zu London am 18. März 1821 geboren. Cypriani Potter war sein Lehrer im Clavierspiel, Blagrove gab im Unterricht im Violinspiel und Hamilton in der Composition. St. schrieb Vocal- und Clavierstücke, Musik für den protestantischen Gottesdienst. Drei Concertouverturen, eine Sinfonie.

Stephens, Miss, geboren 1794 in London, nahe Verwandte des Vorigen, betrat unter dem Namen Miss Young die Bühne. Auf dem Conventgarden-Theater erschien sie zuerst und ward eine berühmte Sängerin; später heiratete sie den Grafen von Essex.

Sterbend, Vortragsbezeichnung = *morendo, moriente.*

Sterkel, Johann Franz Xaver, Componist, Kapellmeister des Fürsten Primas von Dalberg zu Regensburg, später Kanonikus und Hofkaplan des Kurfürsten von Mainz, ist geboren am 3. Decbr. 1750 zu Würzburg. Er zeigte früh Anlagen und erhielt demgemäss vom Hoforganisten Kette und Organisten Weissmandel Musikunterricht. Bald konnte er im Clavierspiel und Gesang und auch in der Composition schöne Proben ablegen, dennoch durfte er sich vorläufig nicht ausschliesslich der Musik widmen. Er studirte Theologie und ward 1778 Organist und Hofkaplan zu Mainz, erhielt auch vom Kurfürsten die Mittel zu einer Reise nach Italien. Dort liess er sich in den Hauptstädten mit Beifall als Clavierspieler hören und in Neapel ertheilte man ihm den Auftrag, die Oper »*Il Farnace*« zu componiren. Nach seiner Rückkehr wurde er Kanonikus in Mainz und nach Righini's Tode Kapellmeister daselbst. 1807 folgte er dem Fürsten Primas nach Regensburg, stiftete daselbst eine Gesangschule und erwarb sich überhaupt durch künstlerisches Wirken als Lehrer grosse Verdienste. In Folge der politischen Umwälzungen kehrte St. 1814 nach Mainz zurück, woselbst er am 12. Octbr. 1817 starb. Er hat viel componirt, wohl an hundert Werke, darunter Messen, Fugen, Concerte. Die Beliebtheit seiner Compositionen ist durch die vielfachen Auflagen, die viele derselben, hauptsächlich die Claviersachen, erlebten, erwiesen. Dies sind mehrentheils Sonaten, zwei- und vierhändig und mit und ohne Begleitung von Violine. In Wien erschienen bei Artaria, in London bei Broderip, Longmann, Clementi, in Paris bei Imbault Clavierconcerte, Orchestersinfonien, Quintette, Duos, Trios, Arietten und Lieder. Die Melodien dieser Lieder zu Gedichten von Matheson, Hölty, Salis, Bürger und anderer deutschen Dichter wusste er gefälliger und reizvoller zu gestalten, als man es bis dahin gewohnt war.

Stern, Georg Friedrich Theophil, Organist zu Strassburg, daselbst am 24. Juli 1803 geboren. Obwohl ihm sein Vater, ein geschickter Kunsttischler, als er drei Jahr alt war, starb, erhielt er dennoch auch musikalisch so genügende Bildung, dass er, sechzehn Jahr alt, an der alten Peterskirche als Organist angestellt wurde. Er war um diese Zeit auch als Stimmer thätig, verabsäumte aber nichts, um sich im Contrapunkt zu üben. Ausser dem Unterricht von Conrad Berg, waren es französische sowohl wie deutsche theoretische Werke, durch die er sich zu fördern suchte. Er fand Veranlassung nach Karlsruhe zu gehen, wo er einige Zeit als Musiklehrer lebte, aber 1830 in seine alte Stellung nach Strassburg zurückkehrte. Hier war er nun mit Erfolg bemüht, Geschmack und Stil im Orgelspiel, den er sich in Deutschand angeeignet, in seiner Heimath einzubürgern. 1841 wurde er Organist am neuen Tempel, einer protestantischen Kirche in Strassburg, und bald nachher gab er die erste von vier Sammlungen Orgelstücke heraus, enthaltend Compositionen von ihm selbst und anderen Autoren. Es sind leichte Stücke ohne Gebrauch des Pedals, welches derzeit im Elsass allgemein unbekannt war. Die zweite Sammlung erschien 1848 unter dem Titel: »*Compositions pour l'orgue a l'usage*

des deux cultes« (Strassburg, Schmidt & Grucker). Die dritte Sammlung erschien 1853 und die vierte 1861 unter dem Titel: »*Trente morceaux d'orgue pour le service divin, composés et arrangés dans tous les tons les plus usitées*« (Strassburg, Levrault et fils). Diese Stücke waren durch ihre Wahl mit geeignet eine Verbesserung im Geschmack des Orgelspiels im Elsass herbeizuführen. Ein kleiner Gesangverein, den Stern gegründet, führte neben Werken von Mozart, Spohr, Mendelssohn auch die geistlichen Cantaten von St. aus.

Stern, Julius, einer der ausgezeichnetsten und verdienstvollsten Musiker der Gegenwart, ist am 8. August 1820 zu Breslau geboren und erhielt auch hier seinen ersten Musikunterricht. Unter der Leitung des hochverdienten Geigenmeisters Peter Lüstner machte er namentlich im Violinspiel bedeutende Fortschritte, so dass er schon in seinem neunten Lebensjahre in einem Concert auftreten konnte. In seinem zwölften Jahre siedelten seine Eltern nach Berlin über und hier genoss er den Unterricht von Maurer, Ganz und St. Lubin. 1834 trat er als Altist in die Singakademie und hier wohl namentlich wurde ihm die Richtung, die er seitdem mit Energie verfolgte, vorgezeichnet. Er wurde dann Schüler der königl. Akademie der Künste und genoss speciell den Unterricht Rungenhagen's in der Theorie der Musik; mehrere seiner Compositionen, die er als Schüler der Akademie componirte, gelangten auch zur Aufführung. 1843 gewährte ihm der kunstsinnige König Friedrich Wilhelm IV. ein namhaftes Stipendium zu einer Studienreise. Er ging, nachdem er längere Zeit unter Miksch in Dresden Gesang studirt hatte, nach Paris, wo er die Leitung des deutschen Gesangvereins übernahm, den er bald zu hoher Blüthe brachte und mit dem er unter Anderm auch Mendelssohn's Antigone öffentlich aufführte unter dem lebhaften Beifall seiner Landsleute. Ungewöhnliches Aufsehen aber erregte es, als eines Tages die Affichen an den Strassenecken meldeten, dass »*un jeune homme, nommé Stern*« mit seinem aus Elsässern bestehenden Männergesangverein die Akustik der neuen Kirche St. Eustache prüfen würde. Erstaunt und entzückt lauschten die Pariser den wunderbaren Klängen der deutschen Volkslieder und bald war der deutsche Gesangverein mit seinem genialen Dirigenten das Gespräch des Tages. Dieser aber sehnte sich nach der Heimath zurück und 1846 zog er wieder in Berlin ein, um hier jenen Wirkungskreis sich zu begründen, von dem aus er Antheil nehmen sollte an der Gestaltung der Kunst unserer Tage. Er gründete zunächst hier (1847) den Gesangverein, der noch heute seinen Namen führt, den Stern'schen Gesangverein, und wusste diesem bald einen Weltruf zu schaffen. Wohl waren die Umstände, unter denen der Verein entstand, günstig, um ihn zu rascher Blüthe zu bringen; schon bei dem raschen Wachsthum der Residenzstadt genügte die Singakademie nicht mehr, um alle Gesangslustigen aufnehmen zu können. Allein dennoch würde der Stern'sche Gesangverein nicht so rasch zur Blüthe gediehen sein, wenn der junge Dirigent sich nicht selbst bald als seiner schwierigen Aufgabe so allseitig gewachsen erwiesen hätte. Schon die erste Aufführung von Mendelssohn's »Elias« im October 1847 zeigte sein aussergewöhnliches Direktionstalent in vollstem Maasse und dies entwickelte sich bald in so überraschender Weise, dass Stern bald als der trefflichste Dirigent weit und breit anerkannt wurde. Sein Chor wuchs von Jahr zu Jahr nicht nur der äussern Ausdehnung nach, sondern auch in Bezug auf seine Leistungen. Die Aufführungen der grossen Oratorien von Händel, der Messen von Bach und Beethoven wurden bald zu Musteraufführungen, die selbst zahlreich von auswärtigen Dirigenten besucht wurden. Das aber, wodurch der unübertreffliche Dirigent seinem Verein erneutes Interesse zu geben vermochte, war, dass er daneben auch die bedeutendsten Werke der hervorragenderen Componisten der Neuzeit berücksichtigte, und kaum dürfte einer von diesen zu nennen sein, von dem der Stern'sche Gesangverein nicht wenigstens in einer oder der andern Nummer Notiz genommen hätte. Als daher der Verein 1872 sein fünfundzwanzigjähriges Jubiläum feierte, wurden ihm und seinem

Dirigenten die sprechendsten Beweise dafür zu Theil, wie tief seine Wirksamkeit in alle Kreise der Gesellschaft eingedrungen war. Gross und allgemein aber war die Trauer, als Stern durch Gesundheitsrücksichten sich veranlasst sah, die Direktion des Vereins niederzulegen 1874, welchen von der Zeit an Julius Stockhausen weiter führt.

Von noch grösserer Bedeutung fast für die Entwickelung der Kunst unserer Tage wurde das Conservatorium für Musik, das Stern 1850 mit Kullak und Marx gemeinschaftlich gründete. 1855 schied Kullak aus und errichtete die »Neue Akademie für Tonkunst« und nachdem 1857 auch Marx ausgeschieden war, führt Stern bis auf den heutigen Tag die Anstalt weiter und eine Reihe der bedeutendsten Künstler der Gegenwart sind aus ihr hervorgegangen und mehrfach erwarben sie die Preise der Meyerbeerstiftung.

Mehrere Jahre hindurch, von 1869 — 1871, führte Stern auch die Leitung der Berliner Sinfonie-Kapelle und die Concerte, die er während der Zeit mit ihr und mit Unterstützung seines Gesangvereins gab, gehören ohnstreitig zu den besten, die in Berlin überhaupt veranstaltet wurden. Der höchste Wunsch seines Lebens schien erfüllt, als ihm Weihnachten 1873 die Leitung der Reichshallenconcerte übertragen wurde. Diese waren im grossartigsten Stile angelegt; ein treffliches Orchester stand ihm zur Verfügung und hier schien dem seltenen Manne die günstigste Gelegenheit geboten, seine Lieblingsidee: die Förderung jüngerer Talente, auszuführen. Allein das Unternehmen, wie herrlich es auch in Scene ging, scheiterte an der Ungunst der Zeitverhältnisse, so dass sich Stern schon nach der zweiten Saison davon zurückzog; was er aber auch hier geleistet hat, wird unvergessen bleiben. Jetzt ist seine Thätigkeit lediglich auf die Leitung seines Conservatoriums beschränkt.

Wiewohl auch Stern's Talent zur Composition nicht gering anzuschlagen ist, wovon eine Reihe von Liedern und Gesänge Zeugniss geben, die er bei verschiedenen Verlegern veröffentlichte, so hat er doch diese Thätigkeit nicht weiter verfolgt, dagegen hat er eine Reihe trefflicher Solfeggien älterer Meister neu bearbeitet herausgegeben, die allgemein geschätzt werden, und mehrere Oratorien arrangirt. Um das Lebensbild des hochverdienten Mannes zu vervollständigen, sei noch erwähnt, dass er 1849 den Titel als Königl. Musikdirektor erhielt und 1860 zum Königl. Professor ernannt wurde. 1857 machte ihn der niederländische Verein zur Beförderung der Tonkunst zum Ehrenmitgliede; auch schmücken mehrere Ordenszeichen seine Brust.

Stern, Sigismund, Professor der Musik zu Petersburg, 1815 daselbst von deutschen Eltern geboren, verfasste das Buch: »*Manuel général de musique à l'usage de l'enseignement élémentaire du chant, des instruments et de la composition*« (Paris, Brandus, 1850, un volume in 4°), das nach der Beurtheilung der Akademie der schönen Künste für den Unterricht am Conservatorium angenommen wurde.

Stern, Cymbelstern, s. Cymbalum.

Sterndale-Bennett, W., s. Bennett.

Sterzing, Brüder, berühmte Orgelbauer in Kassel. Von ihnen wurde 1706 die Orgel in der Stadtkirche zu Jena unter J. Nic. Bach's Aufsicht von 44 Stimmen für drei Manuale und Pedal; 1709 zu Erfurt die Regler-Orgel von 25 Stimmen; zu Eisenach in St. Georgen 1707 ein Werk von 58 Stimmen erbaut.

Stesander, ein Citharist des alten Griechenlands, aus Samos gebürtig, der zu Delphi die Lieder Homers abgesungen und den Anfang zur Odyssee gemacht haben soll.

Stesichorus, aus Himera in Sicilien gebürtig zwischen Ol. 33,4 und 55,1 = 645—560 vor Christus, einer der berühmtesten griechischen Lyriker. Der ursprüngliche Name seiner Familie, die aus der lokrischen Colonie Matauros in Unteritalien stammte, soll ursprünglich Tisias gewesen sein; den Namen Stesichorus = Choraufsteller, erhielt er von seinem Beruf, Chöre anzuordnen und einzuüben, der, wie es scheint, sich in seiner Familie nachdem erhielt, denn es

werden noch zwei jüngere Dichter seines Namens aus Himera erwähnt. Er soll seine Mitbürger durch eine von ihm gesungene Fabel vor den ehrgeizigen Plänen des Tyrannen Phalaris gewarnt haben. Weiterhin wird erzählt, dass, weil er Helena in einem Gedicht als Urheberin der Leiden des trojanischen Krieges gelästert habe, diese ihn des Augenlichts berauben liess; durch eine Traumerscheinung auf jene Lästerung aufmerksam gemacht, sang er dann eine Palinodie und habe darauf sein Augenlicht wieder erhalten. Nach Suidas wurde er von einem Räuber Hikanor erschlagen. Sein Grabmal stand vor dem stesichorischen Thor zu Katana, nach Andern auch zu Himera. Um die Erweiterung der Chorpoesie machte er sich dadurch verdient, dass er der Strophe und Antistrophe noch die Epode hinzufügte. Von seinen Gedichten sind uns nur Bruchstücke erhalten.

Stesso moto, Vortragsbezeichnung = langsam, gedehnt.

Stetten, Paul **von,** geboren zu Augsburg am 24. August 1731, studirte Musik und Wissenschaften, besuchte die Universitäten Genf und Altorf und machte Reisen. Nachdem er mehrere andere Aemter verwaltet, wurde er Rath des Königs von Baiern und starb zu Augsburg am 12. Februar 1808. In seinem berühmten Werk: »Kunst-, Gewerb- und Handwerksgeschichte der Stadt Augsburg« (Augsburg, 1778—1780, zwei Bände in 4°) ist auch vom Notenstich, vom Orgelbau, vom evangelischen Kirchengesang und von den Meistersängern die Rede.

Steuccius, Henricus, von Weissenfels, im Anfang des 17. Jahrhunderts, veröffentlichte: »Lustige weltliche Lieder mit fünf Stimmen«, Theil I (Wittenberg, 1602), Theil II und III (1603).

Steuerlein, Johann, geboren in Schmalkalden in Hessen am 5. Juli 1546, war in Wasungen Stadtschreiber, wurde 1580 in Meiningen Kanzleisekretär und 1604 Stadtschultheiss daselbst. Er starb 1613 mit dem Titel eines Notarius Publ.; zugleich war er kaiserl. gekrönter Poet. Auch auf dem Gebiete der Musik war er sehr thätig; es sind von ihm gedruckt: »*Cantiones* lateinisch und deutsch für vier und fünf Stimmen« (Nürnberg, 1571). »Christlicher Morgen- und Abendsegen aus dem Katechismus Lutheri gezogen durch Nic. Herrmann Reimweiss verfasst und mit vier Stimmen zusammen gesetzt« (1573, in 8°). Nebst einundzwanzig geistlichen Gesängen 1574 zu Erfurt neu gedruckt. »XXIV Weltliche Gesaeng mit vier auch fünf Stimmen« (Erfurt, 1574, in 4°). »Teutsche Passion, mit vier Stimmen componirt« (Erfurt, 1576, in 4°). »*Cantiones quatuor et quinque vocum*« (Nürnberg, 1578, in 4°). »*Epitalamia.* Teutsche und lateinische geistliche Hochzeitsgesäng zum Gebrauch in Kirchen und Schulen« u. s. w. (1587, in 4°). »XXVII newe geistliche Gesäng mit vier Stimmen« (Erfurt, 1588, in 4°). Der 150. Psalm: »*Laudate Dominum in Sanctis ejus*« für vier Stimmen (ibid. 1588, in 4°). Der 117. Psalm für vier Stimmen (ibid. 1599). »Christliche Gesänglein an S. Gregory der Schüler Festtag und sonsten zu gebrauchen mit vier Stimmen« (Jena, 1604). »Das teutsche Benedicite und Gratias von vier Stimmen und das tröstliche Gebethlein: Herr Jesu Christ wahr'r Mensch und Gott von 4, 5 und 6 Stimmen.

Steup, H. C., Pianist, Componist und Musikalienverleger in Amsterdam, ist daselbst 1775 geboren. Von seinen Compositionen, die er auch zum Theil selbst verlegte, kennt man: »Quartett für Piano, Violine oder Flöte, Alt und Violoncell«, op. 1 (Amsterdam, Steup). »Grosses Quintett für Streichinstrumente« (Mainz, Schott). »Sonatinen für Clavier und Violine«, op. 6, 9, 10 (ibid.). »Sonate für Clavier und Horn«, op. 11 (ibid.). »Sonate für Clavier zu vier Händen« (Bonn, Simrock) u. a. Von Steup erschien auch im eignen Verlag: »*Méthode pour accorder le piano-forte*« (ibid.).

Steveniers, Jacques, Professor des Clavierspiels am königl. Conservatorium zu Brüssel, ist zu Liège 1817 geboren. Schüler des genannten Instituts, erhielt er die ersten Preise für Violinspiel und unternahm 1840 ausgedehntere Concertreisen. Er besuchte Holland, Deutschland, 1843 Berlin, dann Dänemark,

Schweden, die Rheinprovinz, Paris und London. 1854 erhielt er seine A stellung als Lehrer in Brüssel. Zu den von ihm veröffentlichten Compositione gehören: »*La prière, mélodie religieuse pour violon et quatuor ou piano*«, op. (ibid.). »*Le souvenir, mélodie pour violon et piano*«, op. 4 (ibid.), »*Le Rê fantaisie pour violon et piano*«, op. 5 (ibid.). »*Les regrets solo dramatique po violon et piano*«, op. 11 (ibid.). »Er und Sie, *récitatif et romance pour voix se et violon obligée avec accompagnement de piano*«, op. 7 (ibid.) u. s. w. Eini Ouverturen und mehrere kleine komische Opern: »*Le Maréchal ferrant*«, ein A »*Le Salires de Boileau*«, ein Akt, aufgeführt in Brüssel, gehören auch zu sein Compositionen.

Stevens, Nicolas Joseph, geboren zu Brüssel am 8. Juli 1795, Musi freund, beeiferte sich vielfach, dieser Kunst zu dienen. Anlagen zeigte er sch früh und erhielt Unterricht in der Musik vom Kapellmeister Duquesnoy u vom Violinisten van der Planken. St. war bei der Gründung der niederländische Gesellschaft zur Förderung der Tonkunst thätig und eins der ersten Mitglied später einer der Administratoren. Ebenso betheiligte er sich bei der Redaktio der holländischen Musikzeitung »Cäcilia«. Sodann gründete er, nach Belgie zurückgekehrt, in Herenthal einen Gesangverein; unter Anderem führte er d Oratorium von Spohr: »Die letzten Dinge«, welche er ins Flämische übersetz dort auf. Als er sich in Brüssel sesshaft gemacht hatte, gehörte er mit zu d Gründern der Gesellschaft »Union und Progrès«, welche den Zweck hatt den Geschmack für klassische Kammermusik in Belgien zu verbreiten; a Direktor dieser Gesellschaft entwarf er die Programme für die historische Concerte. St. gab heraus: 1) »*Esquisse d'un système raisonné d'enseigneme musical appliqué au piano*« (Bruxelles, C. J. Demat, 1838, in 8°, 60 pages 2) »*Souvenirs d'un musicien*« (Bruxelles, Parent, 1846, ein Band in 12°, 200 p. Das letztere in Form eines Romans schildert die Erziehung eines Musikers.

Stevenson, Sir John, geboren in Irland gegen 1772, studirte unter Docto Murphi in Dublin Musik. Für das dortige Stadttheater componirte er in noc jugendlichem Alter die zwei Opern: »*The Son in law*« und »*The Agreable Surprise*« sie gefielen und wurden oft wiederholt. »*The contract*« und »*Love in a blaze*« ebenfalls für das irländische Theater bestimmt, waren die nächsten Arbeiten Hierauf ging St. nach London und machte sich dort durch die Publikatio vieler Lieder, Duetten und Kirchenmusikstücke vortheilhaft bekannt. Dieselbe erschienen meistens bei Power, auch die gesammelten Kirchenmusikstücke unte dem Titel: »*Series of sacred songs, duets and trios*«. Ferner gab er eine Samm lung irländischer Melodien heraus mit Begleitung des Claviers und dem fü mehrere Stimmen gesetzten Refrain nach der Uebersetzung der Verse vo Thomas Moore: »*A selection of irish melodies, with symphonies and accompaniment and caracteristic words by Thomas Moore*« (London, J. Power). Stevenson starb zu London 1842.

Stewechius, Godeschalcus, Professor zu Pont à Mousson in Lothringen war in Heusden in Holland gebürtigt, lebte ums Jahr 1586 und schrieb einen Commentar zu einem kriegswissenschaftlichen Buche von Végèce, wo er Buch II Kapitel XXII und Buch III Kapitel V die Trompeten der Alten, Tuba und Buccina, auch die Musiker, welche sie bliesen, behandelt.

Steyrisch *(à la Styrienne)* heisst ein deutscher Tanz im langsamen Tripel takte, von idyllischem, heiterem Charakter, wie solcher in Steyermark zu Haus ist, daher der Name. Die Melodien sind derselben Art wie die der Tyrolienne Proben davon bieten sattsam alle Sammlungen für die Zither und ungezählte Melodien-Albums für Pianoforte. Gungl's weltbekannten »Heimathklänge« sind der Urtypus der Styrienne.

Stiasny oder Stiastny, Bernhard Wenzel, Violoncellist, geboren 1770 zu Prag, wo er unter dem berühmten Organisten Seegr seine musikalischen Studien machte; sein Lehrer für's Violoncell ist nicht bekannt. Für dies Instrument componirte er: »Sechs fortschreitende und instructive Sonaten für zwei Violon

cellos« (Prag, Berra). »*Il Maestro e lo scolaro, S. imitazione e 6 pezzi con fugue per due violoncelli*« (Bonn, Simrock). »Anleitung zum Violoncellspiel, in zwei Theilen, auch französisch: »*Méthode de violoncelle, divisée en deux parties*« (Mayence, Schott).

Stiasny, Johann, Bruder des Vorigen, geboren zu Prag 1774, ebenfalls Violoncellist, übertraf seinen Bruder an Geschicklichkeit. Er war Orchestermitglied des Theaters zu Prag, später Musikdirektor in Nürnberg und in Mannheim. Eine Anzahl von Divertissements, Rondos, Sonaten, leichte Stücke für Violoncell allein und Violoncell und Bass sind in Bonn bei Simrock, in Mainz bei Schott und in Leipzig bei Peters erschienen.

Stiasny, Johann, der Vater der beiden Vorigen, einer der vorzüglichsten Hoboisten, lebte in Prag als Orchestermitglied und starb daselbst 1788.

Stiava, Francesco Maria, erster Organist des Königs von Sicilien zu Messina, war zu Lucca um die Mitte des 17. Jahrhunderts geboren. Er gab heraus: »*Salmi concertati a cinque voci con violini obligati e ripieni a beneplacito*«, op. 1 (Bologna, 1694, in 4°).

Sticcato (ital.), Strohfidel (s. d.).

Stich, Johann Wenzel, bekannt unter dem Namen Punto, der berühmte Hornbläser, als Leibeigner des Grafen von Thun zu Zeuzicz bei Czaslau in Böhmen geboren. Der Graf liess ihn in der Musik, und da er dafür besonderes Talent zeigte, speciell im Waldhornblasen unterweisen. Sein erster Lehrer war Joseph Matiegka, berühmter Prager Hornist, ein späterer Ssindel'arz in München und Hampel in Dresden. Nach vollendeten Studien kehrte Stich in den Dienst seines Herrn zurück; nach Verlauf von drei Jahren jedoch entzog er sich der Botmässigkeit desselben durch die Flucht in Gemeinschaft mit einigen anderen Musikern, und begab sich mit diesen nach Italien. Sein Herr liess ihnen nachsetzen und hatte, da es ihm hauptsächlich auf Stich anzukommen schien, den menschenfreundlichen Auftrag ertheilt, falls sie ihn nicht fassen könnten, ihm zum wenigsten die Vorderzähne einzuschlagen, um ihn zum Blasen unfähig zu machen. Stich übersetzte nun seinen Namen ins Italienische und nannte sich, um der Verfolgung besser zu entgehen, von da an Punto, unter welchem Namen er zu einem bedeutenden Rufe gelangte. Er bereiste Spanien, England, die Niederlande und Frankreich. 1778 machte er in Paris Aufsehen. Er blies auf einem silbernen Horn und wusste diesem die reinsten und schönsten Töne zu entlocken, so dass er seiner Zeit keinen Rivalen hatte. 1781 nach Deutschland zurückgekehrt, nahm er beim Bischof von Würzburg eine Stelle in dessen Kapelle an, die er aber 1782 mit einem vortheilhafteren Engagement beim Grafen von Artois in Paris, späteren König Karl X., vertauschte, der über alle Instrumente das Horn liebte. Dort erhielt er eine Pension zugesichert. 1787 besuchte er noch einmal Deutschland und hielt sich in Trier und Coblenz längere Zeit auf. Nach der Revolution 1789, als der Graf Artois Paris verlassen hatte, übernahm Punto einige Zeit die Direktion des Orchesters am *Théâtre Variétés amusantes.* 1799 verliess er Paris und kehrte abermals nach Deutschland zurück und concertirte in München und Wien. Beethoven componirte bei Gelegenheit der Anwesenheit Punto's die Sonate für Clavier und Horn op. 17. Auch Prag besuchte Punto nach dreiunddreissigjähriger Abwesenheit und gab 1801 im National-Theater daselbst ein Concert. Nach einer gemeinschaftlichen Concertreise mit dem Pianisten Dussek kehrte er nach Prag zurück und starb daselbst nach fünfmonatlicher Krankheit am 16. Febr. 1803. Seine Landsleute bestatteten ihn mit allen Ehren und führten das Requiem von Mozart auf. Seine Grabschrift lautet:

Omne tulit punctum Punto, cui Musa Bohema
Ut plausit vivo, sic moriente gemit.

Von Punto's Compositionen sind gedruckt: »*Concertos pour cor et orchestre*«, No. 1, 2, 3, 4 (Paris, Sieber), No. 5 (Paris, Pleyel), No. 6 (Paris, Nadermann), No. 8 (Paris, Cochet), No. 10 (Paris, Imbault), No. 12, 13 (Paris, Le duc),

No. 14 (Paris, Pleyel). »*Quintette pour cor flûte, violon, alto et basse*«, op. 1. »*Six idem*«, op. 2. »*Six idem*«, op. 3. »*Six idem*«, op. 18 (Paris, Pleyel). »*Vingt trios pour trois cors*« (Paris, Imbault). »*Duos pour deux cors*«, liv. 1 et 2 (Paris, Sieber). »*Huit idem*« (Paris, Imbault). »*Vingt idem*« (Paris, Leduc). »*Vingtquatre, idem*«. »*Trois duos pour cor et basson*« (ibid.). »*Etudes et exercices*« (ibid.). »*Sextuor pour cor clarinette, basson, violon, alto et contrebasse*«, op. 34 (ibid.). »*Methode pour apprendre facilément les élements des premier et second cors aux jeunes élèves, dans laquelle sont indiqués les coups de langue et les liaisons les plus nécessaires pour tirer de beaux sons de cet instrument, composée par Hampel et perfectionée par Punto, son élève*« (Paris, Leduc, 1798, in 4°). »Eine Hymne für Orchester, Trio und Duos für Streichinstrumente« (Paris, bei Nadermann, Louis & Sieber).

Stickl, Franz, geboren zu Diessen am Ammersee gegen Ende des 17. Jahrhunderts, erhielt in einem Kloster des Orts den ersten Unterricht in der Musik und den Wissenschaften. Er besuchte die Universität Salzburg und wurde 1720 in Ingolstadt Organist, bekleidete auch später ein Amt beim Herzoglichen Schulcolleg. Er starb 1742. Es sind von ihm im Druck erschienen: »*Psalmi vespertini pro toto anno, a 4 voc., violino unisono et continuo*« (Augsburg, 1721, in Fol.). »*Anglipolitana veneratio erga sanctissimam crucis particulam, in academico B. V. spaciosae templo cultui publico expositam, constans VI Missis cantatis, à 4 vocibus concertantibus, nec non instrumentis variis ad libitum adhibendis et concinato ac inclyto magistratui, Anglipolitano demissime dedicata*« (Augustae Vindelicorum, 1728). Sein Sohn:

Stickl, Joseph, zu Ingolstadt 1724 geboren, war Schüler des Vaters und später Organist in Weichering. Hier starb er 1778 und hinterliess Präludien und Orgelstücke im Manuscript.

Stiefel heisst die kleine, verjüngt zulaufende Röhre der Oboe von Messing oder Glas, an der das Blättchen festgebunden ist. Ferner heissen Stiefel die Stangen bei der Posaune (s. d.). Stiefel heisst endlich bei den Rohr- oder Schnarrwerken der Orgel der hölzerne oder blecherne länglich viereckige Kasten, der auf dem Pfeifenstock befestigt, die Pfeife trägt und in diese den Wind führt. Kleine Pfeifen haben einen

Stiefelklotz oder auch

Stiefelstock, ein Klötzchen, in welchem mehrere Löcher sich befinden, so dass der Stiefelklotz für die sämmtlichen Pfeifen des betreffenden Registers dient.

Stiehl, Carl J. Ch., geboren am 12. Juli 1826 in Lübeck, war von 1848—1858 Organist in Jever und Dirigent des Gesangvereins. Seit 1858 lebt er als grossherzogl. Musikdirektor in Eutin. Er veröffentlichte Lieder und Pianoforte-Compositionen. Sein Bruder:

Stiehl, Heinrich F. D., geboren am 5. August 1829 in Lübeck, trefflicher Orgelspieler und Componist, war bis 1869 Organist in Petersburg und Dirigent der dortigen Singakademie, machte dann Kunstreisen durch Deutschland, England und Italien und lebt seit 1875 in Belfast in Irland als Dirigent der dortigen philharmonischen Concerte. Von seinen Compositionen sind zu erwähnen: eine Preissonate für Violoncello und Pianoforte, Trios, Quartette, die Operette »Jery und Bätely«.

Stiehl, Joh., der Vater der beiden vorher Genannten, geboren am 9. Juli 1800, starb am 27. Juni 1873 in Lübeck, den Ruf eines ausgezeichneten Clavierlehrers hinterlassend.

Stieler, Carl August, Professor des Gesanges am Gymnasium zu Stockholm in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, ist der Verfasser eines Lehrbuchs in dänischer Sprache: »*Laereboki de foerste grunderne för Musik och Sang ving ungdomens underwisning Scolar och gymnasier*« (Stockholm, 1820, gr. in 4°).

Stierlein, Johann Christoph, Musiker aus dem Ende des 17. Jahrhunderts, gehörte erst zur Hofmusik in Stuttgart, später war er zweiter Kapellmeister in Würtemberg. Er gab heraus: 1) »*Trifolium musicale consistens in*

Musica theorica, practica et poetica, d. i. eine dreifache Unterweisung, wie *primo* ein Incipient die Fundamente im Singen recht legen solle, sammt einem Anhang, die heutige Manier zu erlernen. *Secundo*, wie der Generalbass gründlich zu tractiren; und *tertio*, wie man *arithmetice* und mit lauter Zahlen, anstatt der Noten componiren lernen könne« (Stuttgart, 1691. Längl. 4°, 43 S. mit 22 Kupfern). 2) »Musikalische, geistliche Zeit- und Ewigkeits-Betrachtung, in 25 Arien von einer Singstimme und Generalbass« (Stuttgart, auf eigene Kosten. 1688, in klein längl. 8°).

Stift, s. Leitstift.

Stiftstock heisst beim Pianoforte die Platte, in welcher die messingenen Stifte stecken, an denen vermittelst der Oehre die Saiten befestigt werden.

Stighelli, G., wurde 1820 als ehrlicher Süddeutscher »Stiegele« geboren; er italienisirte seinen Namen nur in Rücksicht auf seine Künstlerlaufbahn. In den fünfziger Jahren gehörte er zu den beliebtesten Tenorsängern und erwarb namentlich mit einigen, im noblen Bänkelsängerton gehaltenen Liedern, die er selbst componirt hatte, wie: »Du hast Diamanten und Perlen« grossen Beifall. Nach sehr erfolgreichen Concertreisen in Amerika 1864 und 1865 kaufte er sich in Boschetti bei Monza am Comersee an, starb aber daselbst schon 1868 am 3. Juli.

Stil, von *Stilus* oder *Stylus* (στυλος), eigentlich Säule, Pfeiler, aber auch der Griffel zum Schreiben, mit dem man also in eine weiche Materie Züge eingräbt, welche so bestimmt sind, dass sie aus der Gesammtmasse entschieden heraustreten. Darnach wandte man das Wort weiterhin als Bezeichnung an für die künstlerische Thätigkeit, die nach einer bestimmten Richtung das künstlerische Darstellungsmaterial in eigenthümlicher Weise verwendet. Diese wird ebenso durch dies Material bedingt, wie durch die besonderen, zur Darstellung gelangenden Ideen. Nur die, hierauf begründeten Stilarten kommen hier in Betracht. Dass die Aesthetik auch durch die Wirkung, welche das Kunstwerk macht, angeregt, Stilarten zu unterscheiden unternahm, hat viel Verwirrung erzeugt. Diesen letzteren Standpunkt vertritt am eingehendsten erörternd Vischer's »Aesthetik« (Th. III Abschnitt II Heft IV p. 965 § 792 ff.): »Der Reichthum,« heisst es hier, »an ausdrucksvollen und charakteristischen, an streng gesetzmässigen, wie an leichten, gefälligen und wirkungsreichen Formen, welche der Musik zu Gebote steht und die scheinbar unumschränkte Freiheit, mit welcher in ihr der Künstler durch keine typischen Naturvorbilder gebunden, sein Material in mannichfaltigster Weise handzuhaben vermag, führt die musikalische Composition besonders leicht zu Einseitigkeiten und Willkürlichkeiten, die das natürliche Gefühl als solche erkennt und denen auch die wissenschaftliche Betrachtung entgegen zu treten hat durch Aufstellung der Gesetze des musikalischen Stils. Der eine Fehler, welcher nahe liegt, ist gesuchtes falsches Streben nach Ausdruck, nach Bestimmtheit, nach naturalistischer Objektivität und überconcreter Individualisirung, verbunden mit Missachtung der Gesetze der Klarheit, Gefälligkeit und Rundung, der Ebenmässigkeit und Idealität, kurz Ueberwiegen des Moments des Inhalts über das der Form. Der andere dagegen ist einseitiger Formalismus, Formenkultus, Formeffekt, sowie abstrakte, farb- und inhaltlose Tonbewegung. Diesen Einseitigkeiten gegenüber verlangt das Wesen der Musik, hierin zur Poesie ähnlich sich verhaltend, wie Architektur und Plastik zur Malerei, ein Gleichgewicht der beiden Elemente, von welchem möglichst wenig und eher zu Gunsten des formalen als des objektivmaterialen Elements abzuweichen ist.«

Entschiedener noch tritt dieser einseitige Standpunkt dann hervor, als der berühmte Aesthetiker die Nothwendigkeit der verschiedenen Stilarten entwickelt (§ 793 p. 971 ff.): »Die Entschiedenheit, mit welcher das musikalische Stilgesetz möglichstes Gleichgewicht des Inhalts und der Form verlangt, schliesst solche Stilarten nicht aus, in welchen trotz des Ineinander beider Momente, durch das namentlich der, für die Musik überall unentbehrliche Gefühlsausdruck

bedingt ist, doch das eine oder andere das vorherrschend bestimmte ist. Ueberwiegt die Form, so entsteht daraus nach der einen Seite der strenge, hohe, ideale (plastische), nach der andern der anmuthige, reizende, drastische (auf Effekt ausgehende) Stil; überwiegt der Inhalt, so ergiebt sich der freie und weiterhin entweder der ausdrucksreiche, gefühlsweiche, sentimentale, rührende, pathetische oder der charakteristische, naturalistische, individualisirende (malerische) Stil; das Gleichgewicht giebt den schönen Stil, der vor den übrigen die mit ihm selbst verträglichen Elemente Idealität, Anmuth, Charakteristik an sich hat und sie doch zugleich zur Einheit verschmilzt. Mannichfache Mischungen, namentlich die Strenge und Hoheit mit Charakteristik und innigerem Ausdruck, der Anmuth mit Weichheit, des Drastischen mit Naturalismus, sind möglich und gehören mit zur Vollständigkeit der Stilarten.«

Wie wenig dieser Standpunkt begründet ist, ergiebt sich dann aus den weitern Erörterungen, welche Vischer von den einzelnen Stilarten giebt: »Streng ist der musikalische Stil, wenn er die reine Form festhält, im Gegensatz zu malenden Nüancirungen, wenn er in Melodie, Harmonie, Modulation, Stimmführung, Rhythmus die Vielheit, Mannichfaltigkeit, Färbung, Figurirung innerhalb der Grenzen stets festgehaltener Haupt- und Grundformen zurückhält, so dass die Bewegung gebunden, beherrscht, in Schranken gehalten erscheint, durch diese stets gleichbleibende, alles Einzelne umklammernde, keinem Einzelnen ein besonderes Heraustreten gestattende Grundform; namentlich Bevorzugung der Haupt- und Grundaccorde, Vermeidung der weniger einfachen Harmonien, der Verzierungen, der entbehrlichen Uebergänge, der ins Weite schweifenden Melodiebewegung, unruhig springenden Modulation, ausdrucksreicher dynamischer Mittel gehört zum strengen Stil.

»Der hohe und der ideale Stil bedarf dieses sich selbst gleiche, daher auch die Polyphonie bevorzugende Feststehen allgemeiner Grundformen nicht; er ist noch weniger als der strenge Stil blos positiv formal, formenvorführend, er geht ganz entschieden mehr auf die Form überhaupt, als auf die gleichmässige Anwendung und regelrechte Durchführung bestimmter Formgattungen, weil mit dem Hohen und Idealen das Enge, Beschränktmethodische sich nicht verträgt, das in schlechthiniger Unterwerfung unter gegebene Formen liegen würde, er braucht dieselben auch, um grosse, breite, feste Grundverhältnisse an ihnen zu haben, die der Tonbewegung einen Typus und Ausdruck des Ernsten, Gewichtigen verleihen, aber er gebraucht sie nur so weit, als sie diese leisten, er hat mit dem Strengen gemein die Vermeidung der Individualisirung, aber er strebt mehr nach Grossheit, maassvoller Einfachheit, reiner Durchsichtigkeit überhaupt, als nach Anwendung künstlicher Behandlungsarten, ja er wählt gerne einfachere Formen (wie z. B. Mozart in der »Zauberflöte«), um mehr plastische Klarheit und idealen Schwung, den der Stil immer bis zu einem gewissen Grade niederhält, zu gewinnen. Indess findet hier zugleich der Unterschied statt, dass der hohe Stil der künstlichen Formen sich noch mehr als der ideale bedient, weil er vorzugsweise dahin strebt, die ganze Bewegung in festen Maassen und Schranken zu halten und damit alles Leichte, zu Bewegliche von ihr zu entfernen, ihr nicht nur Gewicht, sondern auch entschieden hervortretende Würde zu verleihen; der ideale Stil dagegen, namentlich wo er zum eigentlich schwungvollen wird, bedarf gerade eine gewisse Leichtigkeit der Bewegung, denn es liegt in seinem Wesen, die Form bereits zu grösserer Freiheit zu entlassen und eben durch diese, doch zugleich in reiner Klarheit, in gehaltener Gemessenheit und Gesetzmässigkeit in ruhiger, kunstloser Einfachheit dahin schwebende und wallende Freiheit der Bewegung dem Ganzen das Gepräge der Idealität, d. h. nicht blos einer negativ erhabenen Hoheit, sondern auch einer positiven Hebung und Gebundenheit aufzudrücken, die in jedem Tone und Accorde frei bewegtes, frei sich aufschwingendes Leben athmet.

»Anmuthig, reizend, drastisch wird der Stil durch feine und be- ch-

ende Durchbildung des Flusses und Schmelzes der Melodie, der Stimmführung, der Uebergänge, der Harmonien und Rhythmen; hier wendet sich die Form der verschönernden Pflege des Einzelnen zu, es ist nicht mehr die Form als festes Maass, sondern als kunstreiche Formirung, welche das specifisch Musikalische des formellen Wohllauts, der frappanten Erregung, auf die höchste Stufe der Ausbildung zu bringen sucht.

»Unter freiem Stil verstehen wir nicht blos den ungebundenen im Gegensatz zum gebundenen, sondern den überhaupt nicht formalistischen einfachen Stil; als für sich bestehende Species tritt er namentlich in der recitativischen Musik auf, wo diese nicht auf specifischen Ausdruck, sondern blos auf allgemein gehaltenen musikalischen Vortrag eines, eigentlicher Composition nicht fähigen Wortinhalts ausgeht. Ausdruck kann natürlich keiner wirklichen Musik, weder der strengen und hohen, noch der anmuthigen ganz fehlen, da alle Musik Kunst der Empfindung ist; aber es ist darum nicht jede Musik specifisch Musik des Ausdrucks; der ausdrucksvolle, ausdrucksreiche Stil beginnt doch erst da, wo wie die leichtern, so auch die formalen Stilarten aufhören, da beide das besondere, volle Heraustreten einzelner Erregungen, Stimmungen und Stimmungsmomente verschmähen, bei welchem die Musik ganz nur Abbild des Gefühls selbst sein und dieses in seiner ganzen drängenden Wärme und treibenden Lebendigkeit darlegen will. Sobald daher der ausdrucksreiche Stil entschieden fortgeht zum gefühlsreichen, gefühlsseligen, sentimentalen und rührenden oder zu dem erregtern pathetischen Stil, so tritt er zugleich in vollen Gegensatz zu der männlichen Ernsthaftigkeit des strengen und der rührenden Grossheit des hohen, sowie auch zu der massvollen Haltung des idealen Stils; er nähert sich dem graziösen. Dem idealen Stil steht specifisch entgegen der charakterisirende, zeichnende, malende Stil. Hier schreitet die Musik bis zu den äussersten Grenzen des ihr Möglichen fort, sie wird darstellend, objektivirend, sie wird epische, dramatische, orchestische, Natur und Individualitäten schildernde Charakter- und Genremusik, die sich natürlich je nach Bedarf mit dem energischen, für Darstellung von Massenbewegungen geeigneten strengen Stil, ebenso mit dem anmuthigen, drastischen, ausdrucksreichen verbindet. Der schöne Stil ist der freie, Anmuth, Reiz und Effekt nie einseitig erstrebende, auf Ausdruck bedachte, aber ihn vor einseitigem, gefühligem Sichvordrängen zurückhaltende gemüthreiche, aber nicht sentimentalisirende, das Charakteristische, Individuelle, Naturalistische mit dem reinen Duft gehobener und frei schwebender Idealität umgebende, auf die strengsten Formen mit Abstreifung ihrer abstrakten Regelmässigkeit frei in sich verarbeitende Stil, der nichts, was die Musik an Formen und Mitteln bietet, verschmäht, ebenso aber Alles zu in sich gesättigter, abgerundeter klarer Einheit umfasst.«

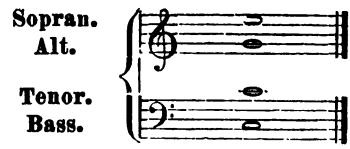
Es ist unschwer zu erkennen, wie sauer auch unserm Aesthetiker diese Unterscheidung der verschiedenen Stilarten wird, und dass er sie wohl nur unternahm, um eben nicht aus dem Gewohnten herauszutreten. Die Aesthetik hat sich einmal gewöhnt, eine Reihe von Stilarten in diesem Sinne anzuerkennen und selbst die wissenschaftliche Kunstkritik hat sie zum Theil adoptirt. Freilich stellen sich der speciellen Anwendung auf Künstler und Kunstwerk noch bedeutende Schwierigkeiten in den Weg, so dass beispielsweise Baini, der Biograph Palestrina's, nicht nur, wie mancher Historiker einen Palestrinastil anerkennt, sondern zehn verschiedene Stilarten in des Meisters Werken herausfindet, was natürlich im Grunde den Begriff Stil aufhebt, denn dass in den Werken ein allen gemeinsamer Zug herrscht, das giebt ihnen erst das, was man Stil nennt.

Einige Berechtigung dürfte nur noch die Scheidung in den strengen (gebundenen) und freien (ungebundenen) Stil haben. Bekanntlich zählt man zunächst als zum strengen Stil gehörig die nach den Regeln des reinen Satzes

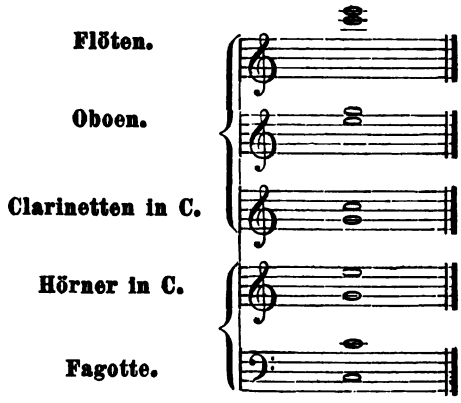
(s. d.) ausgeführten Musikstücke, zunächst die Vocalwerke. Weiterhin rechnet man dazu die Formen des Canons und des künstlichen Contrapunkts, weil sie sich nach bestimmten strengen Normen entwickeln; allein diese sind nicht Schranken für die Erfindung, selbst nicht einmal für die Ausführung, sondern allgemeine, durch die Erfahrung gewonnene Principien, die den Formen des freien Stils ebenfalls nicht fehlen, sondern nur in grösserer Freiheit zur Anwendung kommen. Bei den freiern Instrumentalformen erweisen sich im Grunde dieselben ursprünglichen Gesetze lebendig, wie in den strengern Vocalformen: dort erscheint Polyphonie ebenso geboten wie hier; dort consequente Entwickelung wie hier und an einigen sogenannten freien Formen, wie Walzer und Lied bemerken wir eine viel strengere Gesetzmässigkeit und vielmehr gleichmässig beschränkte Construktion als an den strengen Formen des Canons und des künstlichen Contrapunkts; sodass auch diese Scheidung in freien und strengen Stil ihre grossen Bedenken hat und im Grunde genommen ziemlich nutzlos ist. Ohne Einschränkung gilt dies aber von jenen andern Stilarten, dem erhabenen, idealen, anmuthigen, zeichnenden, dem schönen Stil u. s. w. schon aus dem Grunde, weil diese Scheidung nur auf die untersten Mächte der Kritik und der Aesthetik, auf das Ohr, die Nerven und das Gemüth sich stützt. Jene Begriffe an sich schon sind so wandelbar und unsicher begrenzt, dass nicht nur verschiedene Jahrhunderte, sondern selbst verschiedene Individuen Verschiedenes damit bezeichnen; um wie viel unsicherer mussten sie in ihrer Anwendung auf die Kunst werden, die sich so schwer in Begriffe fassen lässt. So finden wir denn auch hier eine ganz aussergewöhnliche Verwirrung. Was dem einen Aesthetiker noch strenger Stil ist, wird dem andern bereits freier; schon an Händel und Jos. Haydn knüpfen sich die seltsamsten Urtheile in Bezug hierauf; der eine hält für erhaben, was der andere im besten Sinne für handwerksmässig formell erklärt; der eine ausdrucksvoll, wo der andere nur Form sieht, und auf welcher Seite ist die Competenz oder Incompetenz?

Die Stilarten und Stilgesetze müssen sich demgemäss gleichfalls nach ganz andern Gesichtspunkten entwickeln. Nicht die Wirkung, welche das Kunstwerk auf Ohr, Herz und Gemüth hervorbringt, sondern nur die besondere Art der Gestaltung des Materials, die nicht nur durch den speciellen Inhalt, sondern auch durch die Natur des Darstellungsmaterials bedingt ist, begründen die besondern Stilgattungen.

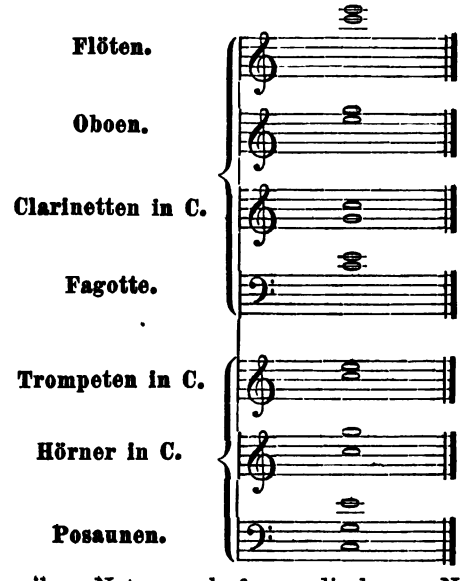
Die Natur der, die Musik ausführenden Organe, ihr Klangcharakter, Umfang und Technik erfordern zunächst für die verschiedenen auch eine abweichende eigenthümliche Behandlungsweise. Soll beispielsweise der, durch den Gesangchor dargestellte Accord:



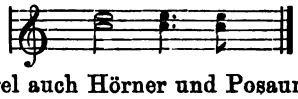
durch Instrumente dargestellt werden, durch Flöten, Oboen, Clarinetten, Hörner, Fagotte, so genügt es nicht, den Sopran den ersten und den Alt den zweiten Flöten, Oboen und Clarinetten zuzuertheilen, und Hörnern und Fagotten die Männerstimmen, sondern wir müssen, um einen einheitlichen Orchesterklang zu gewinnen, der jenem Vocalklange entspricht, die Instrumente ganz selbständig nach ihrer Eigenthümlichkeit behandeln, wie nach der besondern Art der Mischung ihres Klanges und den Dreiklang etwa in folgender Weise darstellen:



Treten noch Trompeten und Posaunen hinzu, so wird die Anordnung dadurch wieder modificirt:



Die Trompeten lösen ihrer Natur nach ferner die langen Noten am liebsten in kürzere auf und würden deshalb eine wirksamere Darstellung in folgender oder in ähnlicher Weise erhalten:



in welcher dann in der Regel auch Hörner und Posaunen theilnehmen. Wiederum abweichend ist dann die Darstellung des Accordes im Streichquartett. Selbst die rhythmische Auflösung, welche der Natur der Messinginstrumente mehr entspricht, ist für den Chor der Streichinstrumente noch wirkungslos. Der Accord müsste, damit die Streichinstrumente den Bläsern gegenüber sich geltend machen, in weiter Lage eingeführt werden. Eine der eigensten Natur der Streichinstrumente noch mehr entsprechende Behandlung ist, den Accord noch weiter aufzulösen, entweder noch weiter rhythmisch, durch Auflockerung in Achtel oder Sechzehntel oder in schallender melodischer und harmonischer Figuration.

So bildet sich in ganz treuem Anschluss an die betreffenden Organe ein verschiedener Stil für das Vocale, wie für das Instrumentale. Für dies ist das Klangwesen an sich mehr zu berücksichtigen als beim Vocalen, bei dem wiederum die einzelnen Stimmen grössere Geltung gewinnen. Zum Or-

chester treten Instrumente hinzu, die nur geringe Selbständigkeit haben, die hauptsächlich durch ihr Klang-, nicht durch ihr Tonvermögen zum Orchester hinzutreten. Daher wird für dies eine andere Polyphonie nothwendig, als für das Vocale und der Orchesterstil bildet sich abweichend vom Vocalstil. Selbst jene Formen, die wir unter dem Begriff Elementarformen zusammenfassen, erfahren abweichende Behandlung, wenn sie instrumental oder vocal oder vocal und instrumental zugleich dargestellt werden, wie in den betreffenden Artikeln: Orgelfuge, Orgelstil, Pianofortestil nachgewiesen ist. In diesem Sinne fassten die Meister den Begriff »Stil« und zwar ausschliesslich in diesem. In engstem Anschluss an die eigenste Natur des Materials bilden sie den Vocalstil und den Instrumentalstil und jenen Stil für die Verknüpfung von Vocalem und Instrumentalem und indem sie dann weiter die Besonderheit eines jeden Stils sich und ihren Ideen dienstbar machten, bilden sich die Stilarten verschiedener Völker und verschiedener Individuen heraus.

Weitere Stilarten werden so durch den, besondere Formen erzeugenden **Inhalt** bedingt. Es scheidet sich der kirchliche vom weltlichen Stil. Wie das Bewusstsein von der Nähe Gottes das gesammte Empfinden des Menschengeistes bändigt und läutert, so wird auch den Mächten der musikalischen Darstellung Melodie, Harmonie und Rhythmus in der kirchlichen Musik eine grössere Ruhe und Erhabenheit aufgenöthigt, als diese zeigen, wenn sie zur Darstellung weltlicher Stoffe verwendet werden. Namentlich verliert der Rhythmus seine bunte Mannichfaltigkeit und äusserlich treibende Wirkung, die er weltlichen Stoffen gegenüber annimmt; er wird gemässigter wirkend und mehr im Grossen anordnend eingeführt. Aber auch Melodie und Harmonie verlieren an glanzvoller sinnlicher Wirkung, die sie beim weltlichen Stil bewahren, und ganz besonders wird die letztere, die harmonische Gestaltung, zu grösserer Machtentfaltung und daher innerlich wirkend entwickelt. Innerhalb dieser Gebiete werden dann die besondern Stoffe anregend für Entwickelung neuer Stilarten. Wie der Oratorienstil vom Choral- oder Motettenstil geschieden ist und wie diese wieder unter sich andere Richtung gewinnen, ist in den betreffenden Artikeln nachgewiesen. Ganz in derselben Weise entstehen die besondern Arten des weltlichen Stils, unterscheidet sich der Stil der grossen Oper von dem der romantischen und der komischen Oper oder des Singspiels; ebenso der Liedstil von dem Rondostil u. s. w. (s. die betreffenden Artikel).

Hieraus ist weiterhin leicht zu ersehen, wie einzelne Völker und dem entsprechend einzelne Meister besondere Stilarten begründen. Zunächst sind es die Niederländer, die im 14. Jahrhundert innerhalb der christlichen Musik einen besondern Stil entwickeln, indem sie jenen, im gregorianischen Kirchengesange in eine bestimmte Bahn geleiteten melodischen Gesang zu dem künstlichen, kanonisch und contrapunktisch-harmonisch geführten Gesang umbildeten. Mehr homophon wurde dann dieser von den Venetianern gebildet und dadurch der eigentliche Stil der alten Kirchentonarten gewonnen. Die Verschmelzung beider Stile erfolgte dann durch die römische Schule, deren Haupt Palestrina ist, weshalb dieser Stil auch der Palestrinastil genannt wird. Wie er dann durch die neapolitanische Schule sinnlich reizvoller gestaltet zum sogenannten schönen Stil umgebildet wurde, ist in dem betreffenden Artikel nachgewiesen.

Unter dem Einfluss des Volksliedes entwickelte sich dann der weltliche Stil, der sich bald in eine grosse Menge von Stilarten sowol instrumental wie vocal ausbreitet. Der künstlich contrapunktische Stil erlangte in Joh. Seb. Bach seine Umgestaltung und höchste Vollendung und zugleich gab dieser gewaltige Meister Anregung zu jenem neuen Instrumentalstil, der in Haydn, Mozart und Beethoven seine höchsten, in Schubert, Mendelssohn und Schumann Vertreter besonderer Richtung fand. In

17. Jahrhundert begann die Entwickelung des dramatischen Stils, der in Monteverde, Carissimi, bis Händel, Gluck, Mozart, Beethoven, Weber, Meyerbeer, Wagner u. A. seine höchsten Vertreter fand, wie in den betreffenden Artikeln des vorliegenden Werkes nachgewiesen ist.

Als erste Anforderung an das Kunstwerk erscheint demnach, dass es einem bestimmt ausgeprägten Stil entspricht, d. h. einheitlich in Conception und Ausführung erscheint. Ein stilloses Tonstück, in welchem die verschiedenen Darstellungsweisen gemischt erscheinen, beweist, dass es keinen treibenden, mächtig ausgestaltenden Inhalt darlegt, und verdient deshalb nicht die Bezeichnung als Kunstwerk. Ein unmittelbar gestaltender Inhalt beherrscht die Darstellung so vollständig, dass das Kunstwerk in einheitlicher Entwickelung, ungetrübt durch Einmischung fremder Elemente, ersteht. Diese werden nur herbeigezogen durch handwerksmässige Gewohnheit oder durch unkünstlerisches Streben nach äusserem Effekt.

Besondere ältere Benennungen für einzelne Stilarten sind:

Stilus choraicus, *choricus, Stilo coraico*, der Tanzstil der Menuett, Sarabande und der Tanzformen im Allgemeinen.

Stilus ecclesiasticus, *Stile ecclesiastico*, der Kirchenstil.

Stilus familiaris, *Stile familiare*, die einfache Setzart, Fortschreitung in Accorden, dessen sich beispielsweise Josquin in seinen *Messe familiari* bediente.

Stilus hyporchematicus, der theatralische Tanzstil, der auch die instrumentirten Tanzlieder in sich begreift.

Stilus legatus, *Stile ligato*, der gebundene Stil.

Stilus madrigalescus, Madrigalstil.

Stilus melismaticus, der verzierte Stil.

Stilus motecticus, der Motettenstil.

Stilus phantasticus, *Stilo fantastico*, der freie Instrumentalstil.

Stilus recitativus, *Stile rappresentativo, drammatico*, der dramatische Stil.

Stilus syllabicus, der syllabische Stil, in welchem im Gegensatz zum *Stilus melismaticus* jede Textsilbe nur einen Ton erhält, ohne melismatische Ausschmückung.

Stilus symphoniacus, *Stilo sinfoniaco*, der sinfonische Stil.

Stiles, Sir Francis Haskins Eyles, Baronet, lebte um die Mitte des 18. Jahrhunderts und veröffentlichte in: »*Transactions philosophiques*« (vol. LI. Band II. S. 695—773): »*An Explanation of the modes or tones in the ancient Grecian music*«. In einem Abriss der »*Translations philosophiques*«, 1760, Th. XI., S. 485 ist die Abhandlung ebenfalls abgedruckt.

Still, bei der Orgel, sanft intonirend.

Stille, Johann, Gelehrter, lebte um die Mitte des 17. Jahrhunderts in Hannover und verfasste: »*Disputatio philosophica continens Quaestiones miscellaneas*« (Helmstädt, 1646, vier Bogen in 4°). Handelt von der Consonanz und Dissonanz der Quarte und von der Anwendung der Solmisation in den Schulen.

Stillgedact, s. Barem.

Stilp, Stülp, s. Stürze.

Stimmbänder, s. Stimmorgan.

Stimmbildung ist die rationelle, auf physiologische Gesetze gegründete Entwickelung des menschlichen Stimmorganes für Kunstgesang und deklamatorische Sprache. Im gewöhnlichen Leben gebraucht Jeder sein Organ in dem Zustande wie die Natur es gegeben hat, er singt und spricht nach seiner Bequemlichkeit; im Volksmunde heisst es dann: »er singt wie ihm der Schnabel gewachsen ist«. Erst wenn das Organ für Kunstzwecke verwendet werden soll, fühlt er das Unzureichende in seiner Kraft und bemüht sich durch rationelles Ueben es zu stärken, zu veredeln (Tonbildung) und dadurch für den höheren Zweck geeignet zu machen. Hier beginnt der Wirkungskreis des Lehrers, der die Eigen-

thümlichkeiten des Organes zu erfassen sucht und an der Hand der Wissenschaft die Mittel anwendet, die der Individualität anpassen. Die Physiologie lehrt uns, dass der Ton entsteht, wenn die aus den Lungen kommende Luft gegen die Stimmbänder andrängt, sie in Spannung und Vibration versetzt. Die Aufmerksamkeit des Lehrers wird also zunächst auf dieses Organ gerichtet sein, das er durch vorsichtige Uebung in den Stand setzen muss, ein grosses Quantum von Luft aufzunehmen und sparsam zu verwenden. Er wird ferner das richtige Verhältniss herstellen müssen zwischen dem zu verwendenden Luftquantum und der Spannung der Stimmbänder, sowie überhaupt die Thätigkeit der letzterwähnten Organe die grösste Sorgfalt erheischt. Der Umstand, dass die Stimmbänder unserer willkürlichen Einwirkung gänzlich entzogen sind und nur durch die Luft in Thätigkeit erhalten werden, ohne dass wir selbst etwas für ihre An- oder Abspannung thun können, macht ein fortwährendes Experimentiren und Ueben zur dringenden Aufgabe, um wenigstens einen Grad von mittelbarer Herrschaft über sie zu erlangen.

Hat der Stimmapparat den Ton hervorgebracht, wie er für Gesang und Sprache *a priori* geeignet ist und rein, wie er entstanden, in die Mundhöhle geführt, dann beginnt erst, was man unter Tonbildung (s. d.) im höheren Sinne versteht, die Aufgabe nämlich, das Naturprodukt zu einem Kunstobjekt zu machen. Jeder Gesangunterricht muss also mit der Stimmbildung beginnen, denn wie günstig auch ein Schüler von der Natur organisch ausgestattet sein mag, immer wird es nöthig sein, dass ihm die Gesetze des richtigen Gebrauches seines Organes zum Bewusstsein gebracht werden. Vor allem Anderen ist es unerlässlich, dass der Lehrer die Stimme in ihrem Charakter erkenne und wisse, welcher Gattung sie angehört, d. h. ob er eine Sopran-, Alt-, Tenor- oder Bassstimme vor sich habe. Davon hängt die weitere Entwickelung des Organes ab. Dieser Punkt wird nicht immer so betont wie er es verdient; wir sehen leider wie er in manchen Gesangschulen nur mit kurzen Bemerkungen abgethan wird, als ob sich das Alles von selbst verstünde. In der Praxis aber hören wir oft davon sprechen, wie eine Gesanglehrerin ihrer Schülerin aus der Altstimme, die sie ursprünglich hatte, einen Sopran gemacht hat, oder wie Jemand, den wir jahrelang als Bassisten gekannt haben, endlich einen Gesanglehrer gefunden, der ihn zum hohen Tenor umgewandelt hat. Dass hier Verirrungen obwalten, braucht nicht erwähnt zu werden, da Jeder weiss, dass von Natur schon der Kehlkopf und die Mundhöhle bei einem Alt anders besaitet und geformt ist, als bei einem Sopran. Zu bedauern ist dann nur, dass derartige Verirrungen gewöhnlich mit dem Ruin der Stimme enden. Nicht allein für den Sänger, sondern auch für den Redner ist es von grosser Wichtigkeit, die Stimmgattung festzustellen, d. h. zu ermitteln, in welcher Tonregion sein Organ zu Hause ist. Für den Sänger muss es bald offenbar werden und die Lehrbücher über Gesang geben reichliche Anweisungen, wie man sich dabei zu benehmen hat. Beim Redner aber lässt man mit Unrecht diesen Punkt unentschieden und will doch der Sprache Deutlichkeit und gesteigerten Ausdruck geben, ohne vorher entschieden zu haben, in welcher Klangfarbe er eigentlich sprechen müsse, damit das Organ nicht nur klinge, sondern auch der Anstrengung Widerstand leisten könne. Das Unschöne, das in der Sprache unserer Schauspieler auf der Bühne bisweilen so störend wirkt, hat oft seinen Grund in dem Verkennen der Stimmgattung. Eine Dame, die wahrscheinlich Sopranistin ist, bemüht sich ihre Stimme in die tiefe Lage des Altes herunter zu drücken, in der sie auf den Hörer keinen angenehmen Eindruck macht und dort, wo sie im Affekt stark hervortreten soll, heiser wird und bald Ermüdung spüren lässt. Ein tiefer Bass, der berechtigt wäre die sonorsten Brusttöne zu entwickeln, gefällt sich darin, recht hoch zu sprechen, aus Furcht, dass er anders nicht verstanden wird. Dass ihm die Stimme schreiend wird und in den pathetischen Stellen seines Monologs umschlägt, deutet er sich mit Indisposition, anstatt den wahren Grund in dem Umstande zu finden, dass sein

Organ für diese Stimmlage nicht geeignet sei. Angehende Schauspieler beiderlei Geschlechts sollten, ehe sie die Bretter betreten, einen erfahrenen Gesanglehrer zu Rathe ziehen, denn wer nicht über den Klangcharakter seines Organes im Klaren ist, wird auch nicht im Stande sein, dem Organe Wohllaut zu geben (s. Tonbildung).

Und fragen wir endlich, durch welches Mittel die Stimme gebildet werden soll, d. h. welche Uebung angewendet werden muss, um Herrschaft über das Organ zu erlangen, so sind alle Stimmbildner der alten und neuen Zeit darüber einig, dass das *Messa di voce* allein diesem Zweck entspricht. Der mit vollem Athem behutsam angesetzte, allmälig angeschwellte und ins Verklingen zurückgeführte Ton veranlasst die Lungen, ein gewisses Quantum von Luft aufzunehmen und langsam wieder von sich zu geben. Jeder der es versucht, auch ohne Sänger zu sein, fühlt das Wohlthuende in diesem Vorgange, durch welchen die Brust wie von einer Bürde befreit und gestärkt wird. Wenn manche Aerzte ihren Patienten anrathen Singunterricht zu nehmen, so ist es von ihnen auf diese, für schwache Lungen vortheilhafte Uebung abgesehen. Der angehende Sänger speciell hat nicht die Aufgabe im *Messa di voce* durch eine übergrosse Luftmasse die Brust mit Anstrengung auszudehnen, ihm liegt vielmehr ob, das vorhandene Luftquantum ökonomisch und ruhig verwenden zu lernen. Durch das Anschwellen und Verklingenlassen des Tones prüfen wir ihn gleichsam in seinen verschiedenen Stärkegraden und können nachtheiligen Veränderungen vorbeugen, was ein wesentlicher Punkt in der Stimmbildung ist. Ueber diese Fragen nun herrscht unter den Meistern der Gesangkunst das beste Einverständniss, nur über den Platz, den man dieser Uebung in der Singschule anweisen soll, gehen die Meinungen auseinander. Es giebt Singlehrer, die behaupten, man müsse das *Messa di voce* für eine Zeit aufsparen, wo die Kraft des Schülers so weit geübt sei, dass er lange Töne ohne Anstrengung aushalten könne. Sie lassen ihn vorher eine Menge Uebungen, wie: Scalen, Intervalle, selbst Rouladen in allen Stärkegraden durchmachen, ohne zu bedenken, dass sie die Schwierigkeit dieser Uebungen nur erhöhen, wenn sie den Schüler nicht vorher auf den Standpunkt gebracht haben, seinen Ton in verschiedenen Stärkegraden rein zu erhalten und den Athem möglichst ruhig zu führen. Man wird da unwillkürlich an das Paradoxon erinnert, wonach einem Kinde erst einige Fertigkeit im Tanzen beizubringen sei, damit es die Kraft zum Gehen bekomme. Das *Messa di voce* wird sonach der erste Paragraph in der Singschule bleiben müssen, wie er es bei erfahrenen Meistern immer war, denn diese Uebung hat nicht den Zweck, dem Schüler das Aushalten langer Töne zu lehren, wovon er in der neueren Musik überdies wenig Gebrauch machen könnte, sondern sie hat der Stimme Sicherheit zu geben, wie das Wort *Messa*, Satz, Einsatz andeutet, damit diese Sicherheit allen weiteren Uebungen zu Gute komme. Es bedarf kaum der Erwähnung, denn es ist eines der wichtigsten Gebote der Stimmbildung, dass man den Schüler nicht gleich bis zu den höchsten Tönen seines Stimmumfanges emportreiben darf. Will man dem Organe wahrhaft nützen und es entwickeln, so muss die Stimme gleichsam von unten aufgebaut, d. h. zunächst in der Region befestiget und gestärkt werden, wo die Töne ohne Complikation und Anstrengung entstehen, um von da allmälig nach der Höhe fortzuschreiten. Auch in diesem wichtigen Punkte stimmen die Gesanglehrer aller Zeiten überein, und wenn in neuester Zeit etwa Methoden auftauchen, die den Schüler gleich von allem Anfange gewaltsam in die äussersten und letzten Töne seines Stimmumfanges hinauftreiben, so muss man davor als »stimmmörderisch« warnen.

Die Stimmbildung hat die Aufgabe, von der elementaren Fähigkeit zu beginnen und mit rationellen Mitteln in das potenzirte Können überzuleiten, nicht aber gleich den Punkt zu berühren, wo Anstrengung und Ermüdung das noch schwache Organ bedrohen. So lange Gesang als Kunst betrieben wird, hat man diesem Gegenstande viel Aufmerksamkeit zugewendet und sich bemüht, den

Mechanismus zu erforschen, der beim Hervorbringen des Gesangtones thätig ist. Joh. Friedr. Agricola (s. d.) in seiner Uebersetzung von Tosi's »Anleitung zur Singkunst« (Berlin, 1757), giebt im ersten Hauptstück eine detailirte Beschreibung des Kehlkopfes und seiner Funktionen. Gestützt auf die Beobachtungen Ferrein's, eines französischen Arztes, entwickelt er Alles, was Anatomie und Physiologie vor 120 Jahren in dieser Richtung leisten konnte. Mit Hülfe des Laryngoskops ist man heute in der Lage, am lebenden Kehlkopfe genauere Beobachtungen zu machen und wenn man auch nicht Alles so findet, wie es unter dem anatomischen Messer Ferrein's sich darstellte, so müssen wir doch den treffenden Bemerkungen, die Agricola daran knüpft, volle Anerkennung zollen und vor allem Anderen dem Satze beipflichten, dass die Kenntniss des Organes, das beim Gesange thätig, dem Sänger und besonders dem Gesanglehrer von grossem Nutzen ist, ja in manchen Fällen unentbehrlich werden kann, denn dort, wo die Natur ein Individuum mit den besten Eigenschaften ausgerüstet hat, brauchen wir die Wissenschaft, um es vor Schaden zu bewahren, dort aber, wo grösseren oder kleineren Mängeln nachgeholfen werden muss, sollen wir den Ort des Uebels kennen, um mit Erfolg einzugreifen. Man kann mit Bestimmtheit den Satz aussprechen, dass es nie einen grossen Sänger gegeben hat, dem die Kenntniss dessen, was in seiner Kehle vorging, so ganz gefehlt hätte, und wenn F. H. Truhn in seiner Schrift »Ueber Gesangskunst« sagt: »Mozart wusste nichts von Chladni's und Helmholtz's Forschungen; ebenso wenig braucht man physiologische Analysen der Stimmorgane studirt zu haben, um ein Sänger oder Lehrer des Gesanges zu sein oder zu werden«, so wird man vom Standpunkte unserer Zeit gegen dieses Axiom gar Manches einwenden müssen. Wo ist je ein Schüler gefunden worden, der alle Eigenschaften, die zum Kunstgesange berechtigen, in so hinreichendem Grade mitgebracht hätte, dass dem Lehrer nur übrig geblieben wäre, seine, des Schülers, Qualitäten ohne Weiteres zu verwerthen? Wo je ein noch so stimmbegabter Sänger, bei dem nicht gewisse Fehler zu corrigiren, gewisse Schwächen zu beseitigen gewesen wären? Und wie will der Lehrer die Aufgaben lösen, die auf diese Weise an ihn herantreten, als durch das Verständniss der Funktionen des Stimmorganes, welches Verständniss er nicht nur selbst in möglichst hohem Grade besitzen, sondern auch bei seinem Schüler wecken muss, wenn derselbe dem erwünschten Ziele zugeführt werden soll.

Es ist nicht zu leugnen, dass ein grosser Theil von den Muskeln und Fasern, aus denen das Stimmorgan zusammengesetzt ist, unserer willkürlichen Einwirkung sich entzieht. Niemandem wird es gelingen, seinem Kehlkopfe eine andere Stellung zu geben, als die ist, welche ihm die Natur angewiesen. Nur wenn der Sänger seinen Hals zu Verrenkungen zwingt, indem er ihn unnatürlich streckt und dehnt, oder seine Zunge krampfhaft im Munde nach hinten zieht, bringt er auch den Kehlkopf in eine andere Position, vor der man aber warnen muss, statt darauf hinzuleiten. Gleichwohl hört man von einem Singen mit »hohem, tiefem und stehendem« Kehlkopfe sprechen und muss erstaunen über die Grimassen, die gemacht werden, um nach dieser sogenannten »Methode« einen Gesangton hervorzubringen, ohne dass das Resultat ein anderes als klägliches ist. Man sieht daraus also, dass Unkenntniss zum Missbrauch führt, denn wer die Gesetze der Natur nicht kennt, ist leicht bereit, seine eigenen Erfindungen an die Stelle des Wahren und einzig Richtigen zu stellen, barocke Theorien zu ersinnen und durch naturwidrige Experimente destruktiv auf die Organe zu wirken. Was wir mit dem Kehlkopfe vornehmen dürfen beschränkt sich darauf, dass wir alle Hindernisse aus dem Wege räumen, die seine natürlichen Funktionen hemmen könnten; die heutige Oper, besonders das gesungene Drama Wagner's, stellt ganz andere Anforderungen an die Stimme, oder besser gesagt, an das Organ des Sängers, als vor hundert Jahren. Es ist nicht mehr die zarte Kantilene, die mit feinen Fiorituren aufgeputzt wird, nicht mehr die Arie, deren Begleitung so zart und zierlich, man möchte sagen

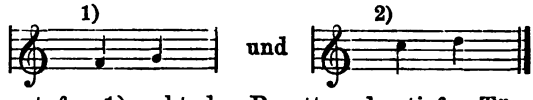
»auf den Fussspitzen« nebenher geht, um den Gesang, und diesen allein dominiren zu lassen. Heute geht dem Sänger nicht selten ein voller Chor von Blasinstrumenten zur Seite und lässt ihm nicht Zeit, um Künsteleien und Unnatürlichkeiten zur Geltung zu bringen; hier soll die Stimme voll ausklingen, um das zu können muss das Organ in seiner Thätigkeit durch nichts beengt und gehindert, sondern in seinem Kern erfasst und gestärkt sein. Diese Aufgabe zu erfüllen müssen wir Alles zu Rathe ziehen, was die Wissenschaft über Entstehung des Tones erforscht hat, unbekümmert darum, ob unsere Väter auf anderen Wegen ihr Ziel erreichten.

Aus Mozart's Briefen ersehen wir übrigens, dass auch er mit seiner Zeit nicht immer zufrieden war und an der Stimmbehandlung seiner Sänger Manches auszusetzen hatte. So schreibt er an seinen Vater über den Kastraten del Prato (Jahn's »Mozart«, pag. 433, II. Theil): »Seine Stimme wäre nicht so übel, wenn er sie nicht in den Hals und in die Gurgel nehmete; übrigens hat er gar keine Intonation, keine Methode, keine Empfindung u. s. w.« Später über den berühmten Raaff: »Raaff gefällt mir auch nicht, er singt zu willkürlich u. s. w.« Es werden Klagen laut, dass die Neuzeit trotz der wissenschaftlichen Hülfsmittel, die ihr die Gelehrten bieten, es mit der Stimmbildung (wenn nicht gar mit dem ganzen Gesangunterrichte) zu leicht nehme. Solche Sätze, wie der von F. H. Truhn ausgesprochene, könnten leicht dazu beitragen, die Masse in ihrer Gleichgültigkeit und Sorglosigkeit zu bestärken. Gleichwohl enthält die oben citirte Brochüre in anderer Richtung manche unumstössliche Wahrheit.

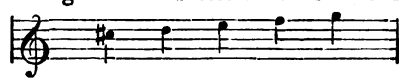
Ein verdienstvolles Werk ist Dr. Härtinger's »Das Grundgesetz der Stimmbildung« (Mainz, Schott's Söhne, 1872). Hier hört man den erfahrenen Mann sprechen, dem in seiner Doppelstellung als Physiologe und Sänger Wissen und Erfahrung in reichem Maasse zu Gebote steht. »Wie in allen andern Künsten und Wissenschaften«, sagt er, »man nur auf den Wegen, welche die Natur wandelt, zur Wahrheit und Vollendung zu gelangen vermag, so auch hier«. Diese Wege der Natur aber muss der Stimmbildner kennen und wandeln und sich dabei von der Wissenschaft leiten lassen. Dr. Härtinger ist ein feiner Beobachter, der der Welt nichts bietet, was er nicht an sich selbst erprobt hat. Das ist ein planmässiges Vorgehen, wo unter der Divise »Stimmbildung« auch auf andere Punkte der Gesangschule Streiflichter geworfen werden, die den aufmerksamen Leser die Gegenstände klar erkennen lassen. Der Verfasser begreift unter dem anspruchslosen Titel eigentlich den ganzen Kunstgesang und hat in gewisser Beziehung recht, denn wenn die Stimme zu schönem Ton herangebildet ist, bedarf es nur noch der gebildeten Seele und das Gesangskunstwerk ist fertig. Wer möchte ihm aber nicht von Herzen beistimmen, wenn es pag. 77 heisst: den ersten elementaren Unterricht im Gesange geben in der Regel Musik-, aber nicht stimmkundige Lehrer, und während nun der Schüler in immer schwierigere Intervallen-, Rhythmen-, Tempo- und Tonstärke-Verhältnisse hineingetrieben wird, bekommt er nicht die geringste Einsicht in die Art der Thätigkeit seines Organes, kann nicht das geringste Zweckmässige thun für Bildung seiner Stimme und Sprache, und so wird er nach einigen Jahren im glücklichen Falle ein sicherer Notentreffer (musikalisch sicher und geübt), hat aber bis dahin seine Stimme in einer Weise missgestaltet, dass meistens auch keine Spur von Natürlichkeit in derselben mehr anzutreffen ist zu der Zeit, in welcher der Schüler eine höhere Ausbildung in der Gesangskunst nachsucht«. Hier wird ein wunder Fleck unserer Zeit aufgedeckt, es ist der Missbrauch, der mit den Stimmen getrieben wird und der sich nicht allein auf den ersten Elementar-Unterricht erstreckt, sondern auch höher in Regionen anzutreffen ist, wo man das Echte und Wahre sucht. Es hat seine Mühe, die Welt von der Nothwendigkeit einer Stimmbildung zu überzeugen. Hat doch selbst Rossini einmal gesagt: »Zum Singen gehören drei Dinge, erstens Stimme, zweitens Stimme, drittens Stimme«. Wie will man die Welt

zu der Einsicht bringen, dass diese Stimme, um für künstlerische Zwecke geeignet zu sein, einer Kräftigung, einer Veredelung bedarf, mit einem Wort, dass der rohe Demant geschliffen werden muss, um Werth zu haben? Und wenn man sich auch wirklich daran macht, der Stimme einigen Schliff zu geben, mehr um der Form zu genügen, als weil man die Nothwendigkeit einsieht, so besteht dieses Bilden in nichts Anderm, als dass man den Schüler tüchtig sich ausschreien lässt, im Glauben, dass aus der Schaale der schöne Kern von selbst heraustreten werde. Allerdings ist unter den Lehrfächern unserer Conservatorien auch die Stimmbildung aufgeführt, doch wird dieses Fach häufig zweiten Kräften anvertraut und in der Zeit möglichst beschränkt, daher die Resultate dürftig ausfallen. Die Behandlung der Kinderstimmen aber, in Volksschulen und überhaupt dort, wo Knaben und Mädchen im zarten Alter zum Singen angehalten werden, ruft ein gerechtes Wehklagen hervor, wo immer davon Erwähnung geschieht. Diesem Uebel zu steuern liegt nicht in der Macht des Einzelnen, dafür können von competenter Seite wohl Rathschläge und Warnungen gegeben werden, die Abhilfe aber müsste von der Regierung ausgehen. Es hiesse Eulen nach Athen tragen, wollte man hier noch einmal all das Verderbliche aufzählen, was in sanitärer Beziehung dem Schulgesange, wie er gewöhnlich betrieben wird, anhaftet. Wenn wir noch eines Punktes erwähnen, so geschieht es nur, weil er speciell Stimmbildung betrifft und um anzudeuten, wie leicht die Abhilfe wäre, wenn die oberste Schulbehörde der Sache einige Aufmerksamkeit zuwenden wollte.

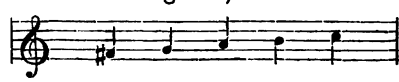
Das jedes Gefühl Verletzende liegt in dem schneidenden Ton, der sich in den hohen, melodieführenden Stimmen einstellt und dadurch entsteht, dass Kinder, wenn man ihnen freien Lauf lässt, einander im lauten Singen übertreffen wollen und so ins Schreien ausarten. Die Natur hat in der Kinderstimme zwei Grenzpunkte festgestellt, nämlich:



Zwischen den Tonstufen 1) geht der Brustton der tiefen Töne in den sanfteren Klang des Mittelregisters, bei 2) das Mittelregister in den flötenden Ton des Fallsetts über; ein Gesetz das für die Sopranstimme im Allgemeinen gilt. Das Verrücken dieser Grenzen verursacht auf dem ersten Punkte das Falschsingen, auf dem zweiten aber jenen unerträglichen, haarsträubenden Effekt, der im Zuhörer das Gefühl erzeugt, als setzte man den armen Kindern das Messer an die Kehle. Dazu kommt noch, dass der Lehrer die Kleinen aneifert, den Text des Liedes recht deutlich auszusprechen, dabei aber vergisst, dass es eine Grenze giebt zwischen deutlich und grell. Tritt nun zu den mit Anstrengung, fast krampfhaft hervorgebrachten hohen Tönen noch die grelle Aussprache hinzu, so entsteht jenes Zetergeschrei, vor dem am Ende auch der Lehrer erschrickt, wenn er nicht jedes edleren Gefühles baar ist, ohne dass er weiss, wie ihm abzuhelfen sei. Der einzige Rath, den man hier geben kann und auf dessen Befolgung mit Strenge gehalten werden sollte, ist: die Kinder lange Zeit nur piano, d. h. mit schwachem Ton singen zu lassen. In diesem Falle stellt die Natur selbst den Uebergang in die Register her und jener zarte, dabei wohlklingende Falsettton in der Tonreihe



einmal gewonnen, wird den Kindern so lieb und bequem, dass sie nie mehr davon lassen, während das Mittelregister, also die Töne:



anfangs schwach, nach und nach immer voller und stärker werden.

Wir sprachen hier von Volksschulen, können aber nicht unerwähnt lassen, dass auch in Anstalten, wo der Gesang schon ernster betrieben wird, ja selbst auf den Kirchenchören der Hofkapellen von den Sopran- und Altstimmen noch häufig Verstösse gegen diese Regeln der Stimmbehandlung gemacht werden. Wenn ein solcher Gesang dann unschön und unrein klingt, ist man gern bereit, sich auf die ungünstige Zeit auszureden, die jetzt weniger schöne Stimmen hervorbringe, als früher, während es nur an der richtigen Schulung fehlt, deren Nothwendigkeit man nicht einsehen will. Die Knabenstimme ist, wenn sie regelrecht gebildet, ein schönes Instrument, dessen Wohllaut vom weiblichen Organ kaum übertroffen werden kann; seine Schönheit aber beruht auf der naturgemässen Behandlung, vor allem Anderen auf der richtigen Einweisung in die Register. Wer aber glauben wollte, dass hiermit neue Theorien aufgestellt oder angestrebt werden, den verweisen wir auf eine der ältesten Urkunden über Kunstgesang, auf Tosi's »Anleitung zur Singkunst« und weil wir annehmen müssen, dass dieses seltene Buch vom Jahre 1757 nicht Allen zur Hand ist, möge die betreffende Stelle im ersten Hauptstück »Anmerkungen zum Gebrauch des Singmeisters« hier Platz finden. Seite 21 heisst es:

»Die wenige Erfahrung manches Unterrichters im Solfeggiren machet, dass er den Schüler zwingt, lange ganze Taktnoten, mit gezwungener Brststimme, auf den höchsten Tönen auszuhalten. Endlich folgt hieraus, dass der Hals sich täglich mehr und mehr erhitzet, und wenn der Schüler nicht gar die Gesundheit verliert, so verliert er doch wenigstens die Sopranstimme.«

»Viele Meister lassen ihre Schüler den Alt singen, weil sie bei ihnen das Falsett nicht zu finden wissen, oder die Mühe scheuen, es zu suchen. Ein fleissiger Unterweiser, weil er weiss, dass ein Sopran ohne Falsett genöthiget ist, in dem engen Umfange nur weniger Töne zu singen; so suchet er nicht allein ihm das Falsett zu verschaffen, sondern er lässt auch nichts unversucht, damit dasselbe mit der natürlichen Stimme auf eine solche Art vereiniget werde, dass man eins vom andern nicht unterscheiden könne. Denn wenn diese Vereinigung nicht vollkommen ist, so hat die Stimme einen verschiedenen Laut, oder (wie die Wälschen sagen) verschiedene Register und verliert folglich ihre Schönheit. Das Gebiet der natürlichen oder der Brststimme endigt sich ordentlicherweise auf dem vierten Zwischenraume, oder der fünften Linie jedes Notensystems*) und da fängt die Herrschaft des Falsetts an, sowohl im Aufsteigen in höhere Noten als im Herabsteigen in die natürliche Stimme, wobei es eben die meiste Schwierigkeit setzet, die Töne einander gleichlautend zu machen. Der Meister bedenke also wohl, wie viel auf die Verbesserung dieses Fehlers ankomme, welcher, wenn er nicht Acht darauf hat, das Verderben des Schülers nach sich zieht. Bei Frauenstimmen, welche den Sopran singen, höret man manchmal eine durchgängige Brststimme, bei Mannspersonen aber würde es eine Seltenheit sein, wenn sie dieselbe, nach zurückgelegtem Knabenalter, noch erhielten**). Wer neugierig ist, das Falsett bei einem, der es zu verbergen weiss, zu entdecken, der bemerke, dass derjenige, welcher sich dessen bedient, auf den hohen Tönen den Selbstlaut *i* mit mehr Kraft und weniger Mühe ausspricht, als das *a*.«

Man muss sich verwundern, wie genau hier Tosi Zustände aus seiner Zeit schildert, deren Vorkommen bei uns zum Alltäglichen gehören. Das Verkennen oder in vielen Fällen gänzliche Verleugnen der Gesetze im Aufbau der Stimmen, wie häufig trifft man es bei uns an und wie wenig lässt man sich durch die traurigen Folgen warnen, die es nach sich zieht. Wie werden noch heute die Kinderstimmen misshandelt, wie viel gute Kehlen werden im reiferen Alter dem schnellen Ruin entgegengeführt, indem man sie nur abrichtet, statt zu

*) Man ziehe hier wohl in Betracht, dass zur Zeit als Tosi schrieb, die Stimmung eine unsichere war und an verschiedenen Orten um ein Bedeutendes, bis zu einer Terz differirte, so dass wir nicht fehlgehen, wenn wir unter dem vierten Zwischenraume Tosi's unser d^2 verstehen.

**) Dass unter diesen Mannspersonen „Kastraten" zu verstehen sind, leuchtet ein.

bilden. Oder wie soll man es nennen, wenn der Gesangunterricht in nichts weiter besteht, als im Herstellen mechanischer Fertigkeiten, oder im Einlernen von Opernpartien, deren an sich ärmlicher Erfolg durch die Reklame unterstützt werden muss, damit er sich für kurze Zeit über dem Wasser erhalten kann. Das *Vademecum*, das der Sänger aus der Schule in das Leben mitnehmen soll, ist die richtige Behandlung seiner Stimme. Alle anderen Fertigkeiten werden ihm, wenn er das Talent zur Sache mitbringt, viel leichter zufliessen, während er bei unrichtigem Gebrauch seines Organes ein lebenslängliches Hinderniss in seiner Kunstthätigkeit mit sich herumträgt.

Ein anderes Werk, das man, wenn von Stimmbildung gesprochen wird, nicht übersehen darf, ist: »Altes und Neues über die Ausbildung des Gesangorganes« von Emma Seiler (Leipzig bei Voss, 1861). Dem Vorgange Garcia's folgend nimmt Frau Seiler den Kehlkopfspiegel zur Hand und forscht nach Ursache und Wirkung in den Funktionen des Stimmorganes bei lebenden Sängerinnen. Mit scharfem Auge und Ohr, mit vorurtheilsfreiem Verstande beobachtet sie und zieht Schlüsse, die nie sich in das Reich des Nebeligen und Uebertriebenen versteigen, wohin leider gar manche unberufene Schriftsteller auf diesem Felde schon gerathen sind, sondern feinsinnig dort anhalten, wo unserem Wissen die Grenze gesteckt ist. Wer also Unterweisung sucht, findet sie in diesem Buche und thut besser diesen Belehrungen zu folgen, als durch eigenmächtige Erfindungen Unheil anzustiften.

Oscar Guttmann's »Gymnastik der Stimme« (Leipzig bei Weber, 1861) ist mehr für den Redner berechnet und wird diesem manchen Fingerzeig geben, der ihm von Nutzen sein kann. Der Sänger, dem es namentlich darum zu thun ist, sein Organ für den gehaltenen, wohlklingenden Ton geeignet zu machen, wird sich mit dem ersten und zweiten Abschnitt des Buches so lange begnügen können, bis er darin die nöthige Sicherheit erlangt und in den Gebrauch der willkürlichen und unwillkürlichen Muskeln die gehörige Ordnung gebracht hat. Man kann beim Unterricht nicht systematisch genug vorgehen, damit die Aufmerksamkeit des Schülers nicht von der Hauptsache abgelenkt wird. Damit sei nicht gesagt, dass Guttmann's Buch unsystematisch vorginge; bei Vielen aber hat sich die Idee ausgebildet, dass man erst Redner sein müsse, um Sänger zu werden und damit ist es ihnen passirt, die Stimme ihrer Schüler so aus dem Auge zu verlieren, dass eben nur noch ein Redner übrig blieb, wo man einen Sänger suchte und brauchte (s. Tonbildung).

Das Wissenschaftliche in Bezug auf Stimmbildung ist von Gelehrten der Neuzeit so gründlich behandelt, dass jeder der Belehrung sucht, sie finden muss, wenn das Interesse dafür rege ist. Doch muss man die Mühe nicht scheuen und sich durch zweideutige Erscheinungen in der Kunstwelt, die mit ephemeren Erfolgen die Augen der Masse blenden, nicht irre machen lassen. Ueberhaupt kann man den Lernenden wie Lehrenden diesen Gegenstand nicht genug ans Herz legen, da reichliche Erfahrungen aus der Vergangenheit und Gegenwart uns zeigen, dass, wo die Stimmbildung vernachlässigt oder unrichtig betrieben wird, die traurigen Folgen nicht ausbleiben und früh oder spät in Ermattung des Organes, oder gänzlichem Verlust der Stimme zu Tage treten. Der menschliche Stimmmechanismus ist ein zartes Gewebe, das nur dann seine Bestimmung erfüllt, wenn es auf rationellem Wege entwickelt und in seinen natürlichen Funktionen gestärkt wird, durch Missbrauch aber dem Ruin verfällt. Wer sich von der Wissenschaft leiten lässt sieht bald ein, was er dem Organ zumuthen darf, und welches die Bestandtheile sind, auf die er unmittelbar einwirken kann, um durch sie die Anderen indirekt dienstbar zu machen. Ein richtiges Vorgehen in Betreff der Stimmbildung, wozu es nicht an guten Anleitungen in der Literatur des Gesanges fehlt, sichert den Bestand der Stimme bis ins hohe Alter.

H. Ruff.

Stimmblättchen oder Stimmblech sind kleine verschiebare Brettchen von Holz oder Zinn. Dieselben befinden sich an der Mündung grösserer Holz-

oder Zinnpfeifen. Durch das Verschieben wird die Pfeife gestimmt. Oft sind diese Stimmblättchen oben an der Mündung in die eine Holzwand eingeklemmt. Dann wird die Pfeife durch Biegen derselben gestimmt. Die Stimmbleche sind den Stimmbrettchen vorzuziehen. Die grossen Principalpfeifen haben heute alle verschiebbare Stimmbleche, welche eben weiter nichts als Schieber sind.

Stimmdraht, s. Stimmkrücke.

Stimme, latein. *Vox*, franz. *Voix*, ital. *Voce*, bezeichnet zunächst das menschliche Singorgan (s. Stimmorgan).

Stimme, ital. *Parto*, franz. *Partie*, bei einem Musikstück die, für jedes einzelne der ausführenden Organe gehörige, auf besondern Notenblättern aus der Partitur ausgezogene Partie. Man unterscheidet demnach Sopran-, Alt-, Tenor- und Bassstimmen, Flöten-, Clarinetten-, Oboe- und Fagottstimmen u. s. w. oder Haupt- und Nebenstimmen; Ober-, Mittel- und Unterstimmen; erste, zweite, dritte, vierte Stimmen u. s. w.; Principal- oder Solo- und Ripien-, Chor- und Füllstimmen.

Stimme, franz. *Jeu*, heissen ferner die Register bei der Orgel, so dass man diese darnach bestimmt, als Orgeln mit 16, 20—25 u. dergl. klingenden Stimmen.

Stimme, franz. *Pavillon*, heisst ferner bei den Pauken der kleine Trichter über dem runden Loch im Paukenkessel.

Stimme, franz. *Ame*, Seele oder Stimmstock, heisst bei der Geige das Hölzchen, das im Innern zwischen Boden und Decke geklemmt und nicht nur dazu bestimmt ist, beiden bessere Spannung, sondern namentlich dem Instrument bessere Resonanz zu geben. Durch diese Stimme wird die Schwingungsbewegung der Saiten, die durch den Steg auf die Decke, den eigentlichen Resonanzboden geleitet wird, neben den Seitenwänden (Zargen) auf die aus Ahornholz bestehende Bodenplatte übertragen. Fehlt sie daher, so ist diese Uebertragung eine unvollständige und der Ton des Instruments verliert seinen kräftigen Charakter. Deshalb muss sie sehr sorgfältig gearbeitet sein. Sie wird vermittelst des Stimmsetzers (s. d.) durch eins der *F*-Löcher gebracht und unter der *E*-Saite hinter den Steg nach dem Saitenhalter zu gesetzt.

Stimmeisen ist ein linealartiges Eisen, das zum Stimmen der Zungenpfeifen benutzt wird, um damit die Krücken auf- und abwärts zu treiben.

Stimmenchor nennt man alle Orgelstimmen gleicher Mensur und Struktur, daher offener Stimmenchor, gedacter Stimmenchor.

Stimmer heisst sowohl derjenige, welcher ein Gewerbe daraus macht Orgeln und Claviere zu stimmen, das heisst jeder Pfeife oder Saite den richtigen Ton zu geben, als auch das Werkzeug, dessen er sich dabei bedient.

Stimmer nannte man sonst nicht etwa die professionellen Clavierstimmer (denn diese gabs nicht, weil die meisten Spieler ihr Instrument selbst stimmten), sondern die Brummpfeifen (Summer, Bourdons) am Dudelsack.

Stimmflöte nannten die Römer eine Flöte, deren sie sich bedienten, um für Redner von Zeit zu Zeit während einer Rede die richtige Tonhöhe anzugeben.

Stimmführung; die Führung der Stimmen eines mehrstimmigen Tonstücks ist namentlich bei Vocalwerken von der höchsten Wichtigkeit. Die Singstimmen erfordern, wenn eine gute Gesammtwirkung erzielt werden soll, dass sie »sangbar« (s. den Artikel) geführt sind. Diese Forderung ist bei den Instrumenten weniger nöthig zu erfüllen, namentlich bei den Tasteninstrumenten, und bei Blas- und Saiteninstrumenten unterliegt die Stimmführung zum Theil andern Beschränkungen als bei den Singstimmen. Wie bei diesen unterscheidet man auch bei den Holzblasinstrumenten verschiedene Lagen, die leichter und weniger leicht ansprechen, und da es noch mehr Schwierigkeiten bereitet als bei der Singstimme, diese Ungleichheiten auszugleichen, so müssen sie auch bei der Führung der Instrumente berücksichtigt werden. Hierbei kommt ferner in Betracht, dass in der Regel jedes dieser Rohrblaseinstrumente doppelt besetzt ist, mit einem ersten (dem Primarius) und

einem zweiten Bläser (dem Secundarius) und dass jener mehr auf die höhern, dieser mehr auf die tiefern Lagen des betreffenden Instruments eingeblasen ist, weshalb man nicht ohne Noth jenen in die tiefern, diesen in die höhern Lagen führt. Daher werden auch, wenn vier Hörner angewendet werden, diese paarweis eingeführt, nicht so, dass das dritte und vierte Horn tiefer als das erste und zweite geführt werden, sondern so, dass das erste und dritte die höhern und das zweite und vierte die tiefern Lagen übernehmen. Da die Messinginstrumente nur unter gewissen Umständen melodieführend anzuwenden sind, hauptsächlich nur klangerzeugend und verstärkend, so macht ihre Stimmführung nicht weitere Schwierigkeiten; sie unterliegt eben nur den einfachsten Regeln ihrer Technik und den allgemeinen Rücksichten auf den Klang und diese machen nicht selten eine Abweichung von den strengsten Regeln der Stimmführung im Allgemeinen nothwendig. Selbst die wichtigsten Dissonanzen werden mitunter von andern als den einführenden Instrumenten aufgelöst. Bei den Streichinstrumenten ebenso wie bei den Tasteninstrumenten wird ausschliesslich die Technik bestimmend für die Stimmführung. Für jene ist hierbei namentlich die Bogenführung, für diese die Fingersetzung von ausserordentlicher Wichtigkeit. Es ist für den Geiger nicht leicht, von einer Saite zu einer andern, mit Uebergehung der dazwischenliegenden, zu gelangen, was die eingehendste Beachtung bei Führung der Streichinstrumente verlangt. Weil der Geiger ferner nur mit den vier Fingern der linken Hand den ganzen weiten Umfang seines Instruments beherrscht, so muss er die Lage der Hand häufig wechseln und dies ist ebenfalls zu berücksichtigen, wenn eine ruhige Ausführung überhaupt ermöglicht werden soll. Auf diese Handhaltung und den sogenannten Fingersatz ist auch bei den Tasteninstrumenten die nöthige Rücksicht zu nehmen. In den Artikeln Orgelstil, Pianofortestil, Sonate u. s. w. ist gezeigt worden, dass der Orgelstil noch am meisten eine der vocalen verwandte Stimmführung zulässt, doch musste auch dort schon anerkannt werden, dass die Entwickelung der Klangfülle des Instruments vielfache Abweichungen nothwendig macht. Noch mehr ist dies beim Clavier der Fall; hier erkannten wir, dass zur Ausbildung eines eigenen Clavierstils es geradezu nothwendig wurde, diese vocale Stimmführung aufzugeben. Wie an deren Stelle dann die instrumentale Polyphonie tritt, ist in den erwähnten Artikeln nachgewiesen.

Stimmgabel, franz. *Diapason*, heisst bekanntlich jenes Instrument, dessen man sich bedient, um eine möglichst gleichmässige Stimmung der Instrumente herbeizuführen. Den Namen verdankt es seiner Form: ein vierkantiger Stab von Stahl, etwas breiter als dick, ist zur Form einer zweizinkigen Gabel (oder einem lateinischen U) umgebogen; am untern Ende der Biegung ist ein stählerner Handgriff angebracht. Die Zinken sind in der Regel in a_1 gestimmt; man fasst sie meist an dem Handgriff und bringt dann einen oder auch beide Zinken durch Schlagen oder Schnellen zum tönen und setzt, um den Ton zu verstärken, die Gabel mit dem Handgriff auf eine geeignete Unterlage, wie eine Tischplatte u. dergl. Wenn es sich indess um die schärfste Tonbestimmung handelt, muss die Mittheilung höherer Temperatur durch die Hand vermieden werden. Die Stimmgabeln sind dann auf besondere Resonanzkästchen aufgeschraubt und werden vermittelst belederter Hämmerchen angeschlagen, dann klingen sie über eine Minute lang hörbar fort. Dem feinen Ohr entgeht es indess nicht, dass ihr Ton beim Abklingen sich etwas in die Höhe zieht; daher hat man sich an ihrer Stelle auch der Stimmpfeife (s. d.) bedient, welche den Vorzug hat, vom leisesten Hauch bis zum stärksten Klange auf absolut gleicher Tonhöhe zu beharren. Als Erfinder der Stimmgabel (im 18. Jahrhundert) wird der englische Lautenist John Shore (gestorben 1753) genannt, der sie auch beständig bei sich getragen haben soll, um seine Laute darnach zu stimmen.

Stimmgabelwerk heisst ein vom Zithervirtuosen Ubelacker in München im Jahre 1858 erfundenes Musikinstrument, das aus lauter Stimmgabeln

besteht; diese sind im Halbkreis zusammengestellt und werden durch ein Rad, das der Spieler mit den Füssen treibt, an ihren Seitenflächen bestrichen. Dadurch werden ihnen Töne von ungemein angenehmem Klange entlockt. Gespielt wird das Instrument wie das Clavier, aber die Tasten liegen nicht in gerader Linie, sondern sind im Halbkreis angebracht.

Stimmhammer, ein sehr bekanntes hammerförmiges Geräth, dessen man sich beim Stimmen mancher Saiteninstrumente bedient, um damit die Wirbel fortzubewegen oder nachzulassen. Er besteht aus einem ziemlich starken eisernen Stabe, der am unteren Ende eine viereckige Vertiefung hat, in welche die Wirbel passen. Quer über den Obertheil des Hammers ist ein Handgriff befestigt, dessen man sich auch zum Einschlagen der Stimmnägel bedient. In der Regel ragt über den Handgriff noch ein Haken heraus, mit welchem man Oesen an die aufzuziehenden Saiten dreht.

Stimmhörner sind trichterförmige, mit einem Griff versehene Körper. Der Trichter ist mit Eisenblech oder Messing überzogen, während der Griff u. s. w. aus Ahorn-, Buchen- oder Eichenholz gedrechselt ist. Ein jedes Stimmhorn hat an jeder Spitze einen Trichter. Der eine ist massiv und in Folge dessen spitz, der zweite wird vom Griff an der Spitze gehalten und ist im Innern hohl. Beide sind durch den Handgriff verbunden. Dieselben dienen zum Stimmen der Metall- oder Zinnpfeifen, d. h. durch dieselben kann der Rand der Pfeife erweitert oder eingeengt werden, je nachdem es die Höhe oder die Tiefe der Pfeife verlangt. Ist die Pfeife zu hoch, so rollt man die Mündung mit dem hohlen Trichter zusammen, ist sie zu tief, so erweitert man die Mündung mit dem spitzen massiven Trichter.

Stimmkeil, ein kleiner Keil von Holz, mit Leder von beiden Seiten bezogen, den der Clavierstimmer gebraucht, um die 2 oder 3 Saiten des mehrchörigen Bezugs von einander abzusperren, d. h. während er die eine stimmt, muss er die andere am Mitklingen verhindern und zu diesem Behufe schiebt er eben den Keil zwischen die erste oder zweite Saite.

Stimmklötzchen, s. Stecher.

Stimmkrücke, Stimmdraht, nennt man den Draht, der durch den Kopf der Orgelrohrwerke geht, und unten im Stiefel horizontal zu einer Feder gebogen ist, und die Zunge an das Mundstück drückt, wodurch dann die specifische Höhe des Tons der betreffenden Pfeife bestimmt und verändert wird.

Stimmleder heisst das Stückchen Leder, das beim Stimmen der Tastensaiteninstrumente zwischen die Saiten eines Tons geschoben wird, um diese abzudämpfen, damit nur die eine, nicht abgedämpfte Saite desselben klingt.

Stimmnägel heissen die starken eisernen Stifte, die im Stimmstock des Flügels (Pianinos u. s. w.) stehen und an welchen die Saiten befestigt sind. Sie sind am oberen Ende vierkantig abgefeilt, damit sie der, mit vierkantiger Höhlung versehene Stimmhammer erfassen und behufs der Regulirung der Stimmung der betreffenden Saite beliebig vor- und rückwärts drehen kann. An dem im Stimmstock steckenden untern Ende sind die Stimmnägel nicht etwa mit einer Schraube versehen; eine solche würde bald ausgedreht sein und dann der Stimmnagel nicht mehr der Zugkraft der Saite widerstehen können; er würde nachlassen und die Saite müsste sich verstimmen. Die Stimmnägel sind deshalb nur, gegen die Richtung des Saitenzuges, in schraubenförmigem Strich gefeilt.

Stimmorgan, das natürliche Organ, das Menschen und Thiere befähigt, der Empfindung oder einem innern Antriebe klingenden oder nur schallenden Ausdruck in Tönen und Lauten zu geben. Es ist ein Musikinstrument der einfachsten Art, aus wenigen Knorpeln, zwei Streifchen elastischer Haut und einigen dichtverschlungenen Muskeln zusammengesetzt und doch übertrifft das menschliche Stimmorgan an ergreifender Wirkung seines Klanges alle andern Instrumente der complicirtesten Erfindung. Es steht bekanntlich in direkter Verbindung mit den Lungen *(pulmones)*, aus denen die eingeathmete Luft durch die Luftröhrenäste *(bronchi)* in die Luftröhre *(trachea, arteria aspera)*,

die aus knorpligen, hinten nicht ganz zusammengeschlossenen Ringen und Fasern zusammengesetzt ist und durch Zusammenschieben derselben verkürzt, durch Auseinanderziehen verlängert werden kann. Die Luftröhre mündet in den Kehlkopf, auch Luftröhrenkopf genannt *(larynx)*, welcher aus mehreren Theilen besteht: 1) dem Ringknorpel *(cartilago cricoïdea s. annularis)*. Er hat den Namen von seiner Form, die einem Siegelring gleicht, erhalten. Der hintere Theil ist weit höher als der vordere, und der untere Rand des Ringes mit dem obersten Ringe der Luftröhre durch ein kurzes ringförmiges Band *(ligamentum crico-tracheale)* verbunden. Auf dem Ringknorpel ruht 2) der Schildknorpel *(cartilago thyreoïdea)*. Er besteht aus zwei fast viereckigen, schildförmigen Knorpelplatten, die vorn fest im Winkel zusammenstossen. Die oberen und unteren Ränder sind convex, so dass sie da, wo sie zusammenstossen, einen obern und untern Einschnitt bilden. Die beiden nach hinten zu liegenden Seitenränder dieses Knorpels ragen über die sie begrenzenden obern und untern Ränder hinaus und diese Fortsätze, von denen namentlich die obern etwas rückwärts gebogen sind, heissen die Hörner des Schildknorpels und werden in die obern oder grössern und untern oder kleinern eingetheilt. Die letztern umfassen den Ringknorpel und sind an dessen Seitentheile durch die beiden seitlichen Synovialkapseln eingelenkt, so dass sich der Schildknorpel in diesen Gelenken um den Ringknorpel vorwärts und rückwärts drehen kann und umgekehrt. Der Kante des Schildknorpels, in welcher die beiden Platten zusammenstossen, gegenüber stehen auf dem innern Rande des Ringknorpels dicht neben einander mit ihrer mässig ausgehöhlten Grundfläche oben auf dem hintern höhern Rande des Ringknorpels, mit dem sie durch zwei sehr bewegliche Gelenke *(ligamenta crico-arytaenoïdea)* verbunden sind: 3) die Schnepf- oder Giessbecken- oder Giesskannen-Knorpel *(cartilagines arytaenoïdeae)*. Sie haben ungefähr die Gestalt wie zwei schiefe, dreiseitige Pyramiden. An den stumpfen Spitzen der Giesskannen-Knorpel liegen durch ein kleines Kapselband und Gelenk mit dieser verbunden 4) die beiden Santorini'schen Knorpel *(cartilagines Santorinianae)*, nach Santorini, der sie zuerst als selbständige Knorpel erkannte, so genannt; sie führen indess auch den Namen Hörnchen. Alle diese Knorpel sind durch Muskeln mit einander verbunden, durch welche sie bewegt, sowohl einander näher gebracht, als auch von einander entfernt werden können; ausserdem ist noch eine Anzahl von Muskeln vorhanden, welche den Kehlkopf als Ganzes im Halse auf- oder abwärts ziehen. Der von den so zusammengefügten Knorpeln gebildete Kehlkopf ist nach oben und unten offen; die untere Oeffnung mündet in die Luftröhre, die obere etwas weiter in die Mundhöhle. Im Kehlkopf befinden sich zwei Paar sehr elastischer, membranöser Bänder, welche beide mit den vordern Enden an den Giessbeckenknorpeln befestigt sind, das links liegende Band jedes Paares am linken, das rechts liegende am rechten Giessbeckenknorpel. Da sie hauptsächlich bei der Erzeugung der sogenannten Stimme thätig sind, heissen sie die Stimmbänder. Das untere Paar hat fast sichelförmige Gestalt, die beiden Bänder desselben liegen nach vorn etwas aufwärts gehend in einer Ebene einander so gegenüber, dass eine schmale, längliche Spalte zwischen ihnen bleibt; die sogenannte Stimmritze *(glottis s. rima glottidis)*, die Stimmbänder aber heissen die untern oder auch eigentlichen Stimmbänder (Unterlefzen = *ligamenta glottidis* oder *ligamenta thyreo-arytaenoïdea inferiora*, auch *ligamenta vocalia* genannt). Die Bänder des andern, etwas höher liegenden Paares sind weiter auseinander, und die zwischen ihnen befindliche Spalte ist daher auch viel breiter: sie heissen die obern oder vordern Stimmbänder (auch falsche Stimmbänder; Oberlefzen = *ligamenta thyreo-arytaenoïdea superiora*, auch Taschenbänder = *ligamenta ventriculorum laryngis* genannt). Um den Kehlkopf zu bewahren, dass nichts anderes als Luft in ihn gelangt, ist derselbe mit einem Deckel versehen, dem Kehlkopfdeckel — Stimmritzdeckel *(epiglottis)* einer sehr elastischen, zungenförmigen Knorpelplatte, die mit ihrem einen Ende an dem vordern obern

lande des Schildknorpels durch ein starkes Faserband *(ligamentum thyreo-epiglotticum)* befestigt ist. Dieser Deckel kann durch Muskelfasern oder beim Schlingen durch die Zungenwurzel wie eine Fallthür auf den Kehlkopf niedergelegt werden, so dass die zu verschlingenden Stoffe über ihn hinweg in den hinter der Luftröhre liegenden Schlund oder die Speiseröhre gleiten, ohne in die Stimme zu fallen. Dass von allen diesen erwähnten Theilen des Stimmapparats hauptsächlich die untern Stimmbänder tonerzeugend sind, ist gegenwärtig ausser allem Zweifel. Gewöhnlich sind sie nur wenig gespannt und klaffen ziemlich weit auseinander. Erst wenn der Ton erzeugt werden soll, setzt sich der Muskelapparat des Kehlkopfs in Bewegung, um die Stimmritze enger zu ziehen, die Stimmbänder aber, je nach der bestimmten Höhe des zu erzeugenden Tons stärker oder weniger stark anzuspannen. Diese werden dann durch den, aus der Lunge durch die Luftröhre ausströmenden Luftstrom in Schwingungen versetzt. Gespannt werden die Stimmbänder durch den Ringschildknorpelmuskel, welcher den Schildknorpel nach vorn und den hintern Ringschildknorpelmuskel, der den Giessbeckenknorpelmuskel nach unten herunterzieht, der Stimmbandmuskel, der den Schildknorpel und Giessbeckenknorpel gegen einander bewegt und durch den hintern Ringgiesskannenmuskel, der den Giessbeckenknorpel nach vorn zieht, werden die Stimmbänder wieder in Unthätigkeit versetzt.

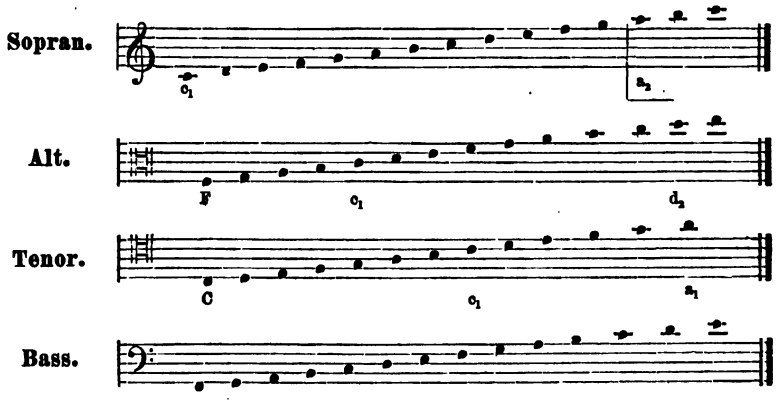
Versuche mit aufgeschnittenen Kehlköpfen, wie Beobachtungen an lebenden Menschen mit dem Kehlkopfspiegel, haben nun erwiesen, dass bei der Tonbildung die Stimmritze geschlossen ist und die Ränder der Stimmbänder fast vollständig aneinander gelegt werden. Der aus den Lungen dringende Luftstrom öffnet die Stimmritze, deren Bänder dann gerade so schwingen, wie die Zungen einer Zungenpfeife und diese Schwingungen werden seit Johann Müller's Untersuchungen allgemein als das Tonerzeugende angesehen. In früherer Zeit war man allgemein der Ansicht Galens, dass die Stimme vermittelst des Kehlkopfs so hervorgebracht würde, wie ein Ton durch eine einfache Pfeife, indem die Luft sich durch die Oeffnung der Stimmritze drängt und je nachdem diese Oeffnung für den Augenblick enger oder weiter sei, einen höhern oder tiefern Ton bewirke. Liscovius (»Theorie der Musik«, pag. 36) erklärt die Tonerzeugung durch die Stimme wieder anders: »Indem die eingeathmete Luft mit einiger Gewalt und Schnelligkeit durch diese enge Oeffnung (die Stimmritze) hindurch dringt, wird sie dabei also zusammengedrückt und erschüttert, dass alle ihre kleinsten Theilchen hin- und herbewegt werden. Daher jene Schwingung der Luft, welche den Ton ausmacht. Etwas Aehnliches sehen wir in allen andern Fällen, wo die Luft durch irgend eine enge und glatte Oeffnung hindurch getrieben wird. Je grösser nun die Oeffnung der Stimmritze ist, desto tiefer der Ton, weil dadurch grössere und folglich auch langsamere Luftwellen entstehen; umgekehrt aber, je mehr die Stimmritze sich verengert, desto höher wird der Ton, weil sich hier kleinere und schnellere Luftwellen bilden. Durch Zusammenziehen der Stimmritze wird also die Stimme höher, durch Erweiterung tiefer. Doch kommt hierbei auch etwas auf die grössere oder geringere Stärke des Athems an«. Ferrein in seiner Abhandlung: »*De la Formation de la voix dans l'homme*« (in den »*Mémoires de l'academie des sciences de Paris*«, 1741, pg. 409 sqq.) vergleicht die Stimmbänder mit Saiten *(chordae vocales)*, welche durch den Luftstrom gleich wie mit einem Violinbogen angestrichen und dadurch zum Erklingen gebracht werden, eine Anschauung, der sich auch noch andere Physiologen anschlossen, die indess namentlich von Liscovius heftig bekämpft wurde. Wieder andere Physiologen, wie Chladni, Prochaska, Burdach, suchten darzuthun, dass Stimmbänder und Luftstrom ziemlich gleichmässig an der Tonerzeugung betheiligt seien.

Dem gegenüber hat Johannes Müller durch eine Reihe von ausserordentlichen Experimenten nachgewiesen, dass »das menschliche Stimmorgan und das der Säugethiere weder ein Saiteninstrument, wie Ferrein will, noch ein

pfeifendes Blasinstrument, wie Dodart und Liscovius behaupten, noch ein Art von Orgelpfeife, mit welcher Savart dasselbe verglichen hat, sei, son dern eine, wegen der Weichheit ihrer Wandungen nur unmerklich selbstschwin gende Blasröhre, in deren Canal dem Ende oder Ausgange näher, zwei, ver schiedener Spannung fähige Mundstücke (die Stimmritze und die Ritze de Gaumenbögen) angelagert sind, wovon das erstere als der eigentliche Sitz de Stimmerzeugung anzusehen ist, das zweite aber nur den erzeugten Ton modificirt Die besondere Beschaffenheit dieses Stimmapparats erzeugt nothwendig auc besondere Eigenheiten der Stimmen. Es scheiden sich dadurch die Stimme in besondere Klassen und Alter, Lebensweise, klimatische und ander Einflüsse bedingen bei den verschiedenen Individuen nicht nur abweichende Klanggepräge, sondern auch veränderten Umfang der Stimme.

Der Kehlkopf der Frauenstimmen ist kleiner, weicher, zarter un geschmeidiger als der, der Männerstimmen und die Stimmbänder sind kleine ihre Länge verhält sich im Allgemeinen zu der der Männerstimmen wie 3 : Die Frauenstimmen haben daher eine höhere Tonlage, als die Männerstimme Dabei ist auch die männliche Brust grösser und überhaupt zu stärkerer Kraf äusserung geschickter, deshalb klingt die männliche Stimme kräftiger und volle als die weicher und heller klingende der Frauen. Ein ähnlicher Unterschie tritt zwischen den Knaben- und Männerstimmen hervor. Die jugendliche Stimm ist wegen der Glätte der Flächen und wegen der schärfern Ränder der Stimm ritze heller und schneidender, die des Erwachsenen voller. Der Kehlkopf de Knaben entspricht mehr dem der Frauen, weshalb die Knabenstimmen die ähn liche Tonlage haben, wie die Frauenstimmen. Erst mit dem Eintritt der P bertät, wenn mit dem Heranreifen des Knaben zum Jüngling und Mann d Kehlkopf grösser und härter geworden ist, erfolgt die Mutation (s. d.), d Stimmlage wird dann in der Regel um eine Octav tiefer. Die Stimme d Mädchens macht eine solch entschiedene Wandlung nicht durch, sie gewin durch die Pubertäts-Entwickelung nur an Fülle des Tons und in der Reg auch an Umfang, seltener verändert sich auch die Tonlage.

Sowohl die Frauenstimmen, wie die Männerstimmen sind wiederu jede in zwei Stimmklassen geschieden, jene in Sopran und Alt, diese Tenor und Bass, die wie nachstehend verzeichnet ihrem Umfang nach ver schieden sind:

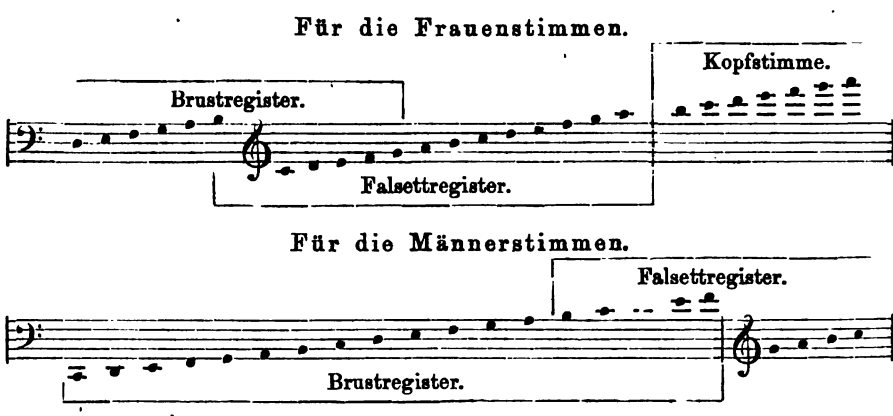


Es ist dies der normale Umfang, wie er im Allgemeinen von Chorsängern er fordert wird. Für den Solosänger erweitert er sich schon um einige Töne der Solo-Sopran wird h^2 und c^3 nicht entbehren können, ebenso wie de Solo-Tenor h^1, c^2 und der Solo-Bass Contra-*E*. Im Allgemeinen erstreck sich der Umfang jeder Stimme über nahe zu zwei Octaven. Einzelne besonder begnadigte Sänger und Sängerinnen haben indess diesen Umfang bis au

1/2 Octaven zu erweitern gewusst, wie die Catalini, oder in neuerer Zeit Frau Peschka-Leutner. Zwei andere Stimmgattungen: Mezzo-Sopran und Bariton treten noch dazwischen, der Mezzo-Sopran zwischen Sopran und Alt, der Bariton zwischen Tenor und Bass, so dass sie sowohl vom Umfange, wie vom Klange dieser Hauptklassen abhängig erscheinen; wie im Mezzo-Sopran Sopran und Alt zu einer neuen Stimmgattung gemischt sind, so im Bariton, Tenor und Bass. Es sind eben unentschiedene Ausnahmestimmen, die sowohl dem Umfange, wie dem Klange nach die Grenzgebiete jener Normalstimmklassen verwischen. Selbstverständlich erreicht der Bariton ebenso wenig die Tiefe vom Bass, wie die Höhe vom Tenor, wie der Mezzo-Sopran die äussersten Grenzen nach diesen Seiten von Alt und Sopran, aber immerhin annäherungsweise und der Klang des Bariton ist ebenso ein Gemisch von Tenor- und Bassklang, wie der des Mezzo-Sopran von Alt- und Sopranklang.

Innerhalb jedes Stimmorgans ist in den verschiedenen sogenannten Registern eine durch die Natur gebotene Verschiedenheit des Klanges und der Tonbildung in den Lagen des Organs vorhanden. Schon den ersten Sangmeistern in den frühesten Jahrhunderten der Entwickelung des Kunstgesanges wurde es bekannt, dass jedes Stimmorgan zwei im Klange, wie in der Bildung verschiedene Arten von Tönen: die Brust- und Falsetttöne erzeugt; die spanischen Falsettisten im 15. Jahrhundert hatten bereits ihr Falsett so entwickelt, dass sie auch nach der Mutation und im spätern Alter noch die Knabenstimmen ersetzen konnten. Die Gesanglehre war seitdem unablässig bemüht, theils diese Ungleichheit auszugleichen, theils die darauf begründeten Klangunterschiede künstlerisch zu verwerthen. Die neuere Physiologie aber versuchte eben so eifrig den Grund dieser eigenthümlichen Erscheinung, der zugleich einen neuen Beweis dafür giebt, dass die Stimme eine sogenannte Zungenpfeife ist, bei denen ganz ähnliche Verhältnisse stattfinden, zu erklären. Hier ist wieder zunächst Johannes Müller zu erwähnen, der durch seine Versuche zuerst zu sichern Resultaten gelangte. Register nennt man diese unterschiedenen Reihen von Tönen nach dem Gebrauch bei der Orgel, bei der die sämmtlichen Pfeifen desselben Klangcharakters ein Register bilden. Das vollere, kräftigere Register der Stimme nennt man das Brustregister, Bruststimme, auch Kehlstimme, auch wohl natürliche Stimme, oder erstes Register; das schwächere dagegen Falsettregister, Falsettstimme (falsche Stimme), Fistelstimme (d. h. pfeifenartige Stimme), Halsstimme, Mundstimme, Kopfstimme, auch zweites Register. Wie weit auch sonst die Anschauungen über Entstehung, Art und Gebrauch dieser Register auseinandergehen, darin stimmen sie meist überein, dass die Brusttöne bei geringerer Spannung der Stimmbänder entstehen, so dass diese mit der ganzen Breite schwingen, während bei den Falsetttönen die Spannung der Stimmbänder grösser ist, und nur die feinen Ränder derselben schwingen. In neuerer Zeit haben dann namentlich Manuel Garcia in seiner berühmten Gesangschule und Emma Seiler (»Altes und Neues über die Ausbildung des Gesangorgans«) eingehende Studien gemacht mit Hülfe des Kehlkopfspiegels und sind zur Annahme von drei Stimmregistern geführt worden, dem Brust-, Falsett- und Kopfregister. Von andern Gesanglehrern, wie dem Pariser Maraudè, und Physiologen, wie G. Weber, wird auch noch ein viertes Register angenommen, was hier nicht weiter in Betracht kommt. Durch kunstgerechte Ausbildung dieser verschiedenen Register ist es möglich, den Umfang der Stimme zu erweitern und zugleich den Reichthum an charakteristischen Klängen, den sie besitzt, zu vermehren.

Die Stelle im Organ, bei welcher sich die Register scheiden, heisst der Stimmbruch oder Stimmwechsel, er findet nach allgemeiner Annahme bei den verschiedenen Organen etwa an den nachstehend verzeichneten Stellen statt:



Wie hier oben angegeben reichen die verschiedenen Register in einander hinein, wodurch die Ausgleichung erleichtert wird (s. Stimmbildung). Die bisher betrachteten Stimmorgane betheiligen sich mehr oder weniger direkt an der Erzeugung des Tons. Es sind nur noch die zu betrachten, die nicht eigentlich zum Stimmorgan gehören, aber doch für den Gesang von höchster Wichtigkeit sind: das Zungenbein, die Zunge, der Rachen oder die Rachenhöhle mit dem Gaumen, die Lippen und Zähne.

Das Zungenbein *(os hyoïdeum)* ist mit dem Kehlkopf unmittelbar verbunden, seine Lage und Bewegungen sind deshalb einflussreich auf die Tonbildung. Mehr noch gilt dies von der Zunge, deren Lage wesentlich die Tonbildung fördert oder beeinträchtigt (s. Stimmbildung und Tonbildung). Die Rachen-, Mund- und Nasenhöhle aber sind resonanzfähig und haben bedeutenden Einfluss auf die Tonbildung, so dass die Stärke der Stimme von der Grösse dieser »Höhlen« abhängig ist. Der Ton tritt zunächst in die Rachenhöhle und von da in die Mundhöhle *(cavum oris)*, die mit jener eng verbunden ist; ihren Boden bildet die Zunge mit ihren weichen Umgebungen; die vordere Grenze bilden Zähne und Lippen; die Unterkiefer und ein vorspringender Rand der Oberkieferbeine bilden die Seitenwand. Die obere Grenze bildet der Gaumen, der vordere harte Gaumen ist eine Knochenplatte, welche nach oben den Boden der Nasenhöhle bildet. Der hintere, der weiche Gaumen heisst auch Gaumensegel oder Gaumenvorhang *(velum palatinum)*, weil er wie ein Vorhang nach unten und zugleich nach hinten herabhängt. An der Mitte desselben hängt das sogenannte Zäpfchen *(uvula)* herab. Es hat einen solchen Einfluss auf die Tonbildung, dass seine falsche Lage, die in der Regel durch eine schlechte Lage der Zunge herbeigeführt wird, einen schlechten Ton erzeugt, den Gaumenton, der andererseits von Gesanglehrern bis auf einen gewissen Grad gepflegt wird, da er das Organ unter Umständen etwas volltönender erscheinen lässt, allein von schädlicher Einwirkung auf dies selbst ist. Der harte Gaumen selbst ist gewissermaassen das Gewölbe, an das der tönende Luftstrom anprallt, um von dort aus weiter dirigirt zu werden. Lippen und Zähne aber scheinen namentlich die Funktion zu haben, den Tonstrom zusammen zu halten, ihm festern Körper zu geben, damit er nicht beim Ausströmen aus dem Munde sich verflüchtigt und zerstreut. (Ausführlicheres hierüber bringt noch der Artikel Tonempfindung.)

Die Stimmorgane der Thiere entsprechen im Allgemeinen denen des Menschen. Bei den Säugethieren stimmt der Kehlkopf im Wesentlichen mit dem menschlichen überein; er ist nur nach Grösse und Gestalt bei einzelnen abweichend gestaltet. Einen besonders grossen Kehlkopf haben einzelne Affenarten, wie die Maki's. Auch der Kehldeckel unterscheidet sich bei den Affen durch seine eigenthümliche Gestalt. Einzelne Affenarten haben ebenso wie die

Antilopen und Rennthiere zwischen Schildknorpel und Zungenbein einen häutigen, durch Schleimhaut und Zellengewebe gebildeten Sack. Bei andern Säugethieren, wie den Wiederkäuern, fehlen einzelne Theile des Kehlkopfes. Nur wenige Säugethiere sind ohne Stimme, wie der Ameisenbär und das Schuppenthier und einzelne Hundearten in Amerika. Der Kehlkopf der Vögel ist wesentlich anders gebaut, als der der Säugethiere. Bei ihm liegen die Taschenbänder am obern, die Stimmbänder am untern Ende der Luftröhre so weit auseinander, dass manche Forscher den Vögeln einen doppelten Kehlkopf zuschreiben, einen obern und einen untern. Der obere und vordere ist im Verhältniss zur Luftröhre und dem ganzen Körper nur klein. Der untere Kehlkopf, das eigentliche und hauptsächliche Stimmorgan, ist in grosser Mannichfaltigkeit vorhanden. Auch die Einrichtung der Luftröhre zeigt eine grosse Verschiedenheit bei den Singvögeln. Die Geier scheinen des untern Kehlkopfes zu ermangeln und deshalb stimmlos zu sein. Der Kehlkopf der Amphibien ist klein, nicht weiter oder nur wenig weiter als die Luftröhre und besteht aus einer geringern Anzahl von Knorpeln. Die Stimmbänder sind bisweilen stark entwickelt, meist aber fehlen sie ganz. Die Fische sind meist stumm, nur von wenigen weiss man, dass sie einen Schall von sich geben können. Dagegen haben viele Insekten (gewöhnlich aber nur die männlichen) die Fähigkeit, einen Schall zu erzeugen, den man früher als durch Reibung gewisser Körpertheile an andern Theilen des Körpers erzeugt erklärte. Neuere Forschungen aber haben festgestellt, dass die meisten Insekten ihre Töne durch Organe hervorbringen, die als Stellvertreter der Stimmritze betrachtet werden müssen. Die Oeffnungen, wodurch diese Thiere ausathmen, sind mit einem hornartigen Ringe umgeben oder befinden sich zwischen zwei elastischen Platten, die durch die aus der engen Oeffnung hervordringende Luft in Schwingungen versetzt werden. Die anderen Thierarten ermangeln jeder Art von Stimmorgan und Stimme.

Stimmpfeife, eine hölzerne Pfeife nach Art der gedacten Flötenstimmen der Orgel. Die Mündung derselben ist luftdicht verschlossen mit einem Kolben, der vermittelst eines Schiebers bewegt werden kann, so dass er die Luftsäule nach Bedürfniss verkürzt oder verlängert und der Pfeife einen höhern oder tiefern Ton giebt. An dem Schieber befindet sich eine Scala für die verschiedenen Töne, so dass man den Schieber nur darnach zu stellen braucht, um den betreffenden Ton durch die Pfeife zu gewinnen. Da sie mehrere Töne anzugeben vermag, so hatte sie mancherlei Bequemlichkeiten für das Einstimmen der Instrumente. Doch weil sie störenden Einflüssen von aussen sehr leicht ausgesetzt ist, so wurde sie doch von der Stimmgabel verdrängt, bis ihr der ausgezeichnete Physiker Weber wieder zur Bedeutung verhalf, indem er nach den Regeln der Compensation sie vor den Einflüssen der Temperatur oder der ungleichen Winde stark schützte.

Stimmpfeifen, Stimmoctave bei der Orgel ist eine rein gestimmte Octave 4′ von $\bar{c}$ bis $\bar{\bar{c}}$. Dieselbe steht bei einem grossen Werke gesondert und dient dazu, die Stimmung der Orgel in ihrer ursprünglichen Höhe wieder regeln, sowie unrein gewordene Töne wieder rein einstimmen zu können Der Werth einer abgesonderten Stimmoctave ist unter Sachverständigen allgemein anerkannt.

Stimmpinsel sind aus wollenen, besser seidenen Fäden bestehende Büschel, welche sich an einem längeren Stile befinden. Je nach Beschaffenheit der Grösse der Pfeifen müssen dieselben längere oder kürzere Stile, stärkere oder schwächere Büschel haben. Man gebraucht dieselben zum Einstimmen der gemischten Stimmen (Mixtur, Cornet, Scharf u. s. w.), indem man durch dieselben alle zu einem Chore gehörigen Pfeifen mit Ausnahme der grössten dämpft. Dies geschieht, indem man den Pinsel in jede Pfeife hineinsenkt und denselben so dreht, dass der Büschel des Pinsels über die Kernspalte zu liegen kommt. Das Mitklingen dieser Pfeife ist dann verhindert. Ist die grösste Pfeife,

nachdem man die andern vermittelst der Stimmpinsel gedämpft, reingestimmt, so nimmt man den Pinsel aus der nächstgrösseren Pfeife heraus, und fährt so fort, bis der ganze Chor eingestimmt ist.

Stimmprogression nennt man das richtige harmonische Verhältniss der Orgelstimmen zu einander. Diese Progression darf keine Lücken aufweisen, d. h. die Stimmen einer grossen oder kleinen Orgel müssen ein Ganzes ausmachen. Die Stimmen des Manuals müssen zu denen des Pedals in einem richtigen Verhältniss stehen; auch muss das Orgelwerk die nöthigen 32-, 16-, $10^2/_3$-, 8-, $5^1/_3$-, $2^2/_3$-, $1^1/_3$- und 1 füssigen Stimmen besitzen. Weiteres siehe unter Orgeldisposition.

Stimmritze, s. Stimmorgan.

Stimmritze heisst auch bei den Labialpfeifen der Orgel die schmale Oeffnung zwischen dem Kern und dem untern Labium, durch die der Wind ausströmt.

Stimmschrauben sind an den Krücken der Rohrwerke angebrachte Schrauben, vermittelst welcher die Rohrwerke gestimmt werden. Es ist dies eine neuere Erfindung, durch welche die Stimmzungen überflüssig gemacht werden.

Stimmsetzer ist ein gabelförmiges Instrument, mit welchem die Stimme (Seele) der Streichinstrumente durch eine der Flächen gebracht und hinter den Steg gesetzt wird.

Stimmstock, s. Pianoforte.

Stimmton, Gabelton, der zur Herstellung einer gleichmässigen Stimmung der Instrumente angenommene Normalton (s. d.), gegenwärtig a^1 (Diapason).

Stimmumfang, s. Stimmorgane.

Stimmung der Instrumente, die Herstellung der Einheit innerhalb ihres Tonumfangs nach dem Stimmton, dem Normalton. Diese lässt sich nur bei den Saiteninstrumenten, bei den Streichinstrumenten und Tasteninstrumenten jederzeit reguliren und verändern. Die grössere oder geringere Anspannung der Saiten bewirkt hier die verschiedene Tonhöhe und da diese durch Wirbel bewerkstelligt wird, so ist dadurch die Stimmung dieser Instrumente leicht zu verändern. Bei den Blasinstrumenten ist dies dagegen nur in beschränktem Maasse der Fall. Kleine Veränderungen sind bei der Flöte mittelst Stellung der Pfropfenschraube, bei Oboe, Clarinette und Fagott durch Ausziehen der einzelnen Stücke, aus denen diese Instrumente bestehen, auszuführen, aber es kann das nur mehr zum Zweck der Ausgleichung zeitweiser Verstimmungen, als einer wirklichen Umstimmung geschehen. Während daher die Saiteninstrumente um jedes Intervall höher oder tiefer gestimmt werden können, so weit es überhaupt Saiten und Instrument vertragen, müssen die Blasinstrumente neu gebaut werden bei Einführung eines neuen Stimmtons. Dem entsprechend erfolgt auch die Einstimmung der Orchesterinstrumente nach den Blasinstrumenten, in der Regel nach dem a_1 der Oboe. Die reine Stimmung der Instrumente und des Orchesters ist natürlich erste Voraussetzung für die künstlerische Ausführung eines Tonstücks; sie ist daher auch die erste Aufgabe, welche der Dirigent gewissenhaft vor dem Beginn der Aufführung zu erfüllen hat.

Stimmung halten heisst den ursprünglich angenommenen Stimmton festhalten. Man sagt es zunächst vom *a Capella*-Gesang. Den Singstimmen ist es unter Umständen nicht leicht, genau in demselben Stimmton zu schliessen, in dem begonnen worden ist. Die Soprane und Tenöre namentlich neigen sehr darnach, bei der geringsten Ermüdung namentlich die im Stimmbruch gelegenen Töne etwas zu tief zu nehmen, wodurch dann Alt und Bass gezwungen werden, um die Reinheit der Accorde nicht zu trüben, mitzugehen und so kommt es, dass ein solcher *a Capella*-Gesang um einen halben, ja ganzen Ton und noch mehr tiefer schliesst, als er begonnen, dass er einen in *F-dur* stehenden und in dieser Tonart von ihm intonirten Gesang in *E-* oder *Es-dur* schliesst. Namentlich ist dies häufig bei den Tonarten *Es*, *E*, *F* und *G* der Fall, weil hier die Leittöne für Tenor und Sopran im Stimmbruch liegen. Der entgegengesetzte Fall, dass in die Höhe getrieben wird, kommt seltener vor. Sollen

die Chöre Stimmung halten, muss man namentlich auf diese Leittöne achten, dass sie scharf genommen werden; Alt und Bass aber müssen an solch bedenklichen Stellen gleichfalls ganz besonders vorsichtig intoniren. Aber auch den Instrumenten wird es unter Umständen nicht immer leicht, Stimmung zu halten. Die Temperatur hat Einfluss auch auf Wirbel und Saiten und Holz und Blech der Blasinstrumente; der Uebergang aus einer Temperatur in die andere trübt die Reinheit der Instrumente. Die Bläser müssen ihre Instrumente erst warm blasen, wenn sie aus der Kälte kommen, und wenn dann im Concertsaal und Theater der Wärmegrad sich erhöht, dann gehen auch diese Instrumente etwas in die Höhe. Die Saitenwirbel widerstehen auch nicht immer der Zugkraft der Saiten, sie gehen allmälig zurück, namentlich bei Geigern, wenn sie stark auf die Saiten aufdrücken müssen, und so wird die Stimmung allmälig tiefer. Die Geiger müssen daher oft während eines einzigen Tonstücks die Saiten wiederholt anziehen. Beim Clavier findet etwas ähnliches statt, weshalb jedes dieser Instrumente nach Verlauf einer gewissen Zeit immer wieder gestimmt werden muss. Augenscheinlich ist das Wort

Stimmung jener vorerwähnten Bedeutung entsprechend auch in die Psychologie und Aesthetik übergegangen, es bezeichnet hier einen durchaus einheitlichen Seelenzustand. Das ganze seelische Leben wird von einer einzigen Empfindung, sei es der Freude oder des Schmerzes, vollständig erfüllt. Diese eine Empfindung ist gewissermaassen der Diapason, nach dem das ganze innere Leben abgestimmt ist, der diese Stimmung hervorruft.

Stimmweite, s. Ambitus.

Stimmwerk, s. v. a. Orgelstimme.

Stimmwerkzeuge, s. Stimmorgane.

Stimmzange, Flachzange, ist das hauptsächlichste Werkzeug zum Stimmen der Rohrwerke der Orgel. Die Kneipschenkel derselben sind breit und flach, damit sie die Stimmkrücken fest fassen können.

Stiphelius, Laurentius, Cantor zu Naumburg a/S. im Anfang des 17. Jahrhunderts, hat drucken lassen: »*Libellus scholasticus pro Senatoriae Numbergensium Scholae pueris, continens Odas spirituales, Responsoria,* item christliche Beicht-, Kirchen- und Schulgesäng, *Harmonias ad Odas, et ispsius cantoris manuale*« (Jena, 1607, in 4°). Forkel, »Allg. Litter. der Musik« führt von demselben noch an: »*Compendium musicum*« (Naumburg, 1609, in 8°), nebst einer andern Ausgabe (Jena, 1614).

Stipper, Johann Daniel, deutscher Gelehrter, lebte zu Leipzig in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Er liess folgende Abhandlung drucken; »*Programma de musica instrumentali tempore luctus publici prohibita quo lectiones hibernales incipiendas publice intimat, etc.*« (Lipsiae, 1727, in 4°, vier S.).

Stive und Estive bezeichnet ein Blasinstrument, das altfranzösische Dichter gelegentlich in ihren Verzeichnissen von Instrumenten der Menetriers einigemal nennen, aber bis jetzt von Forschern nicht weiter gekannt ist. Auch im »Parcival« (764, v. 24) heisst es:

man hôrt dâ pusînen,
tambûren. floitieren, stieven.

Das Wort kommt jedenfalls vom italienischen *stivare,* span. *estivar* her, was zusammenstopfen, lat. *stipare* heisst, daher *estiva,* der Ballast, zum Vollstopfen dienend. Demgemäss dürfte das so benannte Instrument eine Pfeife gewesen sein, deren Tonlöcher theilweise mit Pfropfen verstopft wurden, wie wir solches auf altrömischen Denkmälern sehen. An die Sackpfeifen, an welche das Wort »zusammenstopfen« auch erinnern könnte, ist schwerlich dabei zu denken, weil dieselbe in jenen Verzeichnissen ebenfalls mit ihrem Namen Muse schon aufgeführt ist.

Stivori, Franciscus, Organist zu Montagnana im Venetianischen in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, von dem folgende Compositionen bekannt sind: »*Madrigali a quattro voci, con un dialogo a otto, lib. I*« (Venedig, 1583,

in 4°). »*Motetti a cinque voci*« (ibid. 1587, in 4°). »*Quattro libri di motetti a 6, 7 e 8 voci*« (ibid. 1596, in 4°).

Stiracchiato (ital.), gedehnt, verzögert.

Stirato (ital.), gedehnt, gezogen.

Stobäus, Johann, geboren 1580 zu Graudenz, Eccard's Lieblingsschüler, wurde 1603 Cantor zu Kneiphof (Königsberg) und 1627 Kurfürstl. Preussischer Kapellmeister in Königsberg, woselbst er 1646 starb. Mit seinen 1624 zu Frankfurt a/M. gedruckten *Cantiones sacrae* trat er in die vordersten Reihen seiner Zeit. Er zeigte sich darin als würdiger Schüler Eccard's, in dessen Sinne und Geiste er auch auf dem Gebiete des deutschen Kunstgesangs mit grossem Erfolg weiter wirkte. Aber auch für den Kirchengesang wurde er einflussreich; über 20 Melodien von ihm sind theils durch seine eigenen Gesangbücher, theils durch die von Reinhard (1653) und von Reussner (1675, 1690 und 1702) im Gemeindegesange eingeführt worden. Eine Sammlung fünfstimmiger Motetten in den Kirchentonarten erschien 1634 in Danzig; seine Preussischen Festlieder, fünf-, sechs- und achtstimmig, 1642.

Stocher, s. Stösser.

Stock heisst ein Bohlenstück, in dessen Löchern die Orgelpfeifen stehen.

Stock heisst ferner eine Anzahl von 30 Darmsaiten, die zusammen in ein Bund gebunden sind.

Stockfagott oder Rackettenfagott war eine von Chr. Denner um 1690 verbesserte Art von Racket (s. d.), die sich aber nicht erhalten konnte.

Stockflet, Heinrich Arnold, geboren zu Hannover in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, war Professor der Rechte in Altorf und gab eine Abhandlung über den Gebrauch der Glocken heraus: »*Exercitium academicum de Campanarum usu, in illustri Noricorum Altdorphina, concinnatum cum indice rerum et verborum accuratissimo*« (Altorffi, typis et sumptibus Joh. Henrici Schoennersstaedt, 1665, in 12°, 334 S.).

Stockflöte, czechisch: *Ozakan*, spr. Tschakan, ist ein in Oesterreich besonders beliebtes Flöteninstrument oder eigentlich ein Gehstock (daher der Name) mit Flötenvorrichtung, um darauf im Freien zum Vergnügen blasen zu können. Das Instrument, erst nach 1800 erfunden, ist in seiner Einrichtung den alten Schnabelflöten ähnlich. Intonirt wird es durch ein Mundstück mit zwei kleinen Löchern. Der Stock ist von hartem Holze und der Länge nach so weit ausgehöhlt, als eine gewöhnliche Flöte lang ist. Auf der einen Seite sind in einer Reihe sechs Tonlöcher, daneben zuweilen auch Klappen, wie bei der *D*-Flöte, angebracht. Eine Schule für dies Instrument, das im Orchester kein Stimmrecht verlangt und verdient, gab Krämer 1830 heraus. Jetzt wird es immer seltener gefunden.

Stockfagott, s. Raquettfagott.

Stockgeige, s. v. a. Taschengeige, s. Pochette.

Stockhausen, Franz sen., Harfenvirtuos, ist 1792 zu Cöln geboren, ging 1825 nach der Schweiz und verweilte längere Zeit in Genf. In Paris, wohin er sich im folgenden Jahre wandte, gab er mit seiner Gattin, einer trefflich geschulten und mit sehr angenehmer Stimme begabten Sängerin, Concerte, und hier, wie in England, Irland und Schottland, wohin das Künstlerpaar später ging, errang namentlich das Gesangstalent der Gattin allgemeine Anerkennung. Nach dieser erfolgreichen Kunstreise erwählten sie Gebweiler (Elsass) zu ihrem Wohnsitz, das sie dann (1846) mit Colmar vertauschten und widmeten sich zugleich mit Sorgfalt der Erziehung ihrer Kinder, vier Söhne und zwei Töchter, deren Unterweisung in der Musik der Vater fast ausschliesslich allein übernahm. Noch 1849 concertirte Frau Stockhausen mit ihrem Sohn Julius (s. u.) in Colmar. Sie starb 1877. Von Franz Stockhausen (dem Vater) sind ungefähr 30 Compositionen bei Pacini in Paris erschienen: Sonaten, Fantasien, Uebungsstücke, Divertissements für Harfe, eine

Messe für vier Stimmen, zwei Harfen, Hörner und Bass u. s. w. Der jüngere Sohn:

Stockhausen, Franz, ist am 30. Januar 1839 in Gebweiler im Elsass geboren und absolvirte in Colmar im Lycaeum und dann im Gymnasium den vollständigen Cursus bis zum Abiturientenexamen (Baccalaureat). Wie seine Geschwister erhielt auch er von seinem Vater Unterricht in der Musik und bis in sein 18. Jahr hatte er keinen andern Musiklehrer. 1857 ging er nach Paris und machte hier unter der Aufsicht seines Bruders Julius mit dem Pianisten Ch. V. Alkan ernste musikalische Studien. Auf den Rath seines Bruders Julius wurde er im Januar 1860 Schüler des Leipziger Conservatoriums und nahm dann 1862 die Musikdirektorstelle in Thann im Elsass an, die er innehatte, bis er im Juni 1866 seinem Bruder nach Hamburg folgte, wo er Unterricht ertheilte. Nach dem Tode seines Vaters ging er wieder nach seiner Heimath und übernahm im November 1868 in Strassburg die Leitung des Stern-Vereins *(Société de chant sacré)* und 1809 wurde ihm auch die Leitung der Kirchenchöre im Dom übergeben. Nachdem in Folge des Krieges 1870—71 der Direktor der Strassburger Musikschule, Hasselmans, den Elsass verlassen hatte, bewarb sich Franz Stockhausen um diese Direktorstelle, die städtische Behörde erwählte ihn aus der Reihe der Bewerber, und dass diese Wahl eine glückliche war, hat der Erfolg hinlänglich dargethan. Die Anstalt, in welcher damals nur Unterricht im Violin- und Cellospiel und in dem Spielen der Blasinstrumente ertheilt wurde, ist unter der Leitung von Franz Stockhausen zu einem Conservatorium im wahren Sinne des Wortes erweitert worden, in welchem alle Zweige der praktischen Musik und der Musikwissenschaften gelehrt und geübt werden. Seit 1872 leitet er auch die städtischen Orchesterconcerte, die seit 1873 zu Abonnement-Concerten geworden sind. Der ältere Bruder:

Stockhausen, Julius, der weltberühmte Sänger, ist 1826 am 22. Juli zu Paris geboren. Auch seine früh erwachende Liebe zur Kunst, wie seine ungewöhnliche Begabung fanden im elterlichen Hause die reichste Nahrung und als er dann Schüler des Pariser Conservatoriums geworden war, hatte er sich namentlich für die Gesangs- und Declamationsclasse einschreiben lassen, allein dies genügte ihm bald nicht mehr. Seine Vorliebe für Orchestermusik veranlasste ihn zum regelmässigen Besuch der Proben für die Conservatoriumsconcerte und hier erregte er die Aufmerksamkeit Habeneck's, des Dirigenten dieser Concerte, so, dass dieser ihm die Leitung der Quartettproben bei den dramatischen Uebungen der Conservatoriumszöglinge übertrug. Da ihm indess durch die Entwickelung seiner prächtigen Stimme immer entschiedener der Beruf zum Sänger vorgezeichnet wurde, so ging er nach London zu Manuel Garcia, dessen Unterweisung er trefflich zu nützen verstand, so dass er bei seinem ersten Debut im Jahre 1848 in der Italienischen Oper zu London die Kenner nicht weniger durch seine Stimme, wie durch seine meisterliche Gesangsweise überraschte. Seitdem hat er wiederholt die Bühne betreten und immer mit bedeutendem Erfolge. Allein sein eigentliches Gebiet fand der ausserordentlich beanlagte Sänger der reinsten und reichsten Innerlichkeit doch erst im Concertsaal; als Oratorien- wie als Liedersänger hatte Stockhausen bald kaum noch einen Rivalen und so wurde er zu der bedeutendsten Zugkraft für die Musikfeste in Deutschland wie der Schweiz, Italien und England. Seine Liederconcerte aber bildeten lange Zeit die leuchtendsten Glanzpunkte der Saison. Die besondere Sorgfalt, welche er der Textaussprache zuwendet, machte ihn namentlich zum unstreitig bedeutendsten aller Liedersänger. Kaum ein anderer hat wie er verstanden, den lauschenden Hörern die Schätze zu enthüllen, welche die Lieder Schubert's und Schumann's bergen. Allein dem rastlos vorwärtsstrebenden Künstler genügte diese Thätigkeit nicht; schon während seines Aufenthalts im Elsass hatte er sich bemüht, Chorgesang und Instrumentalmusik dort zu heben. 1862 übernahm er die Leitung der Philharmonischen Concerte in Hamburg, die er indess 1867 wieder aufgab. 1869 folgte

er einem Ruf als Würtembergischer Kammersänger nach Stuttgart, welche Stellung er bereits 1870 wieder aufgab. 1874 siedelte er nach Berlin über, wo er nach Stern's Abgange dessen Gesangverein übernahm, den auf der Höhe seiner Bedeutung, auf die ihn sein Gründer Stern stellte, zu erhalten er berufen scheint. Er wirkt hier zugleich als ausgezeichneter und gesuchter Gesanglehrer.

Stockhorn ist ein anderer Ausdruck für die schottische Hornpipe und die wälische Pibgorn. Das Wort für dies Hirteninstrument kommt in schottischen Liedern des 18. Jahrhunderts vor.

Stoeckel, Clara, s. Heinefetter.

Stoeckel, Gustav Jakob, tüchtiger deutscher Musiktheoriker und Orgelspieler, sowie fleissiger Componist, besonders von Werken im Kirchenstil, die jedoch fast sämmtlich Manuscript sind, wurde am 9. November 1819 in Maikammer, bairische Rheinpfalz, geboren und lebt seit 30 Jahren in New-Haven Conn. in der Stellung eines Organisten und Lehrer der Musik am Yale-College, wo er viel für die Förderung der Tonkunst beigetragen hat. Seine Verdienste wurden durch die Ertheilung des Titels eines Dr. mus. von Seiten der Universität im Jahre 1864 anerkannt.

Stoeckel, J. G. E., Cantor zu Burg im Magdeburgischen, erfand einen Chronometer und machte die Erfindung dieses musikalischen Zeitmessers 1796 im sechsten Stücke des Journals »Deutschland« bekannt; ausführlicher noch im zweiten Jahrgnng der »Leipziger musikalischen Zeitung« S. 657. Das Instrument unterschied sich von dem schon bekannten dadurch, dass es die ganzen oder halben Takte durch den Schlag eines Hammers an eine Glocke fühlbar macht. Das Aeussere ist einer gewöhnlichen Pendeluhr ähnlich, an deren Zifferblatt man die Zahlen von 0—84 sieht, auf welche der Zeiger gerückt wird, um das verlangte Tempo anzugeben.

Stoeger, P. Anton, geboren 1727 zu Grossmehring bei Ingolstadt, trat 1746 in das Franziskanerkloster zu Pfaffenhofen in Baiern. Er starb daselbst 1798, bekannt als guter Organist und Componist guter Orgelstücke und zwei Requiems.

Stoelzel, Gottfried Heinrich, Sachsen-Gothaischer Kapellmeister, gelehrter Theoretiker und Componist, geboren 1690 zu Grünstädt im Sächsischen Erzgebirge. Sein Vater war dort Organist und obwohl er sich fast mehr um den Bergbau als um seine Organistenstelle bemühte, so liebte er doch die Musik sehr und unterrichtete seinen Sohn schon frühzeitig und emsig im Gesang und im Clavierspiel. In Schneeberg, wohin der junge St. zum Besuche des Lyceums im 13. Jahre kam, setzte er seine Musikstudien beim Cantor Umlauf, einem Schüler von Kuhnau, mit gutem Erfolge fort und legte hier den Grund zu seiner contrapunktischen Geschicklichkeit. In Gera, wo er das Gymnasium besuchte, erhielt er neue Anregung, da der gräfliche Hof eine kleine gut geführte Kapelle hielt, mehr aber noch in Leipzig, wohin er 1707, um die Akademie zu besuchen, übersiedelte, durch die dortige Oper. An diesem Orte nahm sich der damalige Musikdirektor Hofmann seiner besonders freundlich an, führte sogar, um die Aufmerksamkeit auf ihn zu lenken, mehrere Compositionen zuerst unter seinem eigenen Namen auf. Nach dreijährigem Aufenthalt in Leipzig ging St. nach Breslau und ertheilte dort Gesang- und Clavierunterricht in den ersten Familien, ausserdem fleissig componirend. Ouverturen, Concerte, eine Serenade auf die Krönung Kaiser Karl VI. entstanden in dieser Zeit. St. fasste nun den Entschluss, Italien zu besuchen; jedoch führte er zuvor den Auftrag, eine Oper für die Naumburger Messe zu componiren, in Sachsen, wo er sich eben befand, aus. Diese Oper »Valeria« gefiel ungemein, weshalb er sofort neue derartige Aufträge erhielt. 1813 ging er nach Italien, wo er in Venedig, Florenz und Rom die Bekanntschaft der damals bedeutendsten Musiker machte. In Florenz wohnte er im Palast des Herzogs von Salviati nebst dem Herrn Ludwig aus Berlin und dessen Frau Maddelena, einer Venetianerin und bedeu-

tenden Lautenspielerin. Auf Hin- und Rückreise in den deutschen Städten hatte St. sich ebenfalls hohe Gönner zu erwerben gewusst, ebenso in Prag, wo er auf der Rückreise aus Italien längere Zeit verweilte und unter Andern »Venus und Adonis«, »Acis und Galathea, das durch die Liebe besiegte Glück« componirte. Mehrere deutsche, lateinische und italienische Oratorien: »Maria Magdalena«, »*Jesus patiens*«, »*Caino, overo il primo figlio malvaggio*«, Messen, Instrumentalsachen. Er führte auch hier mehrere seiner Compositionen mit allem Erfolge in eigenen Concerten auf. Später nahm St. seinen Aufenthalt für einige Zeit in Baireuth, das er aber nach der Vollendung und Aufführung seiner Oper »Diamedes« am Geburtstage des Markgrafen 1719 mit Gera vertauschte. Auch diesen Ort verliess er nach einem halbjährigen Aufenthalte, da er die erwünschte Kapellmeisterstelle nicht erhielt, und ging nach Gotha, wo er sofort als Kapellmeister angestellt wurde. Der Fürst von Gera, nachdem er inne geworden, dass er schlecht berathen gewesen, als er Stoelzel's Bewerbung ohne Erfolg bleiben liess, interessirte sich in der Folge fortdauernd für St., indem er ihn mit Compositionen, Passionen, Te deums, zwei vollständigen Jahrgängen von Kirchenmusiken u. s. w. beauftragte. St. lebte in Gotha in glücklichen Verhältnissen ungefähr 30 Jahre in seiner Stellung bis zu seinem Tode am 27. November 1749, nachdem er an einem Gehirnleiden schon zwei Jahre lang gekränkelt hatte.

Die zahlreichen Compositionen Stoelzel's bestehen ungefähr in acht Doppeljahrgängen, in welchen für jeden Sonntag und Feiertag zwei Stücke componirt sind; zu einigen dieser Jahrgänge und zu einigen seiner Opern hat er auch die Gedichte selbst verfertigt. Ferner: 14 Passions- und Weihnachtsmusiken, 14 Operetten, 16 Serenaden, über 80 Tafelmusiken, fast ebensoviele Kirchen- und Gelegenheitsstücke, Messen, Sinfonien, Concerte u. a. Die Gesangspartien in seinen Compositionen sind leicht und angenehm, die Arien nach der damaligen Art mit Bass und zwei Violinen, auch mit einer Violine, oder mit Hoboe und Violine begleitet. In diesen Trios ist die contrapunktische Geschicklichkeit, die ohne Zwang ausgeführt wird, oft bewunderungswürdig. Gleich musterhaft erscheinen seine Recitative und die Behandlnng der Chöre und deren Mannichfaltigkeit, der schönen Fugenarbeit nicht zu gedenken. Von Compositionen ist indessen nichts gedruckt, auch die für die Gesellschaft der musikalischen Wissenschaften geschriebene »Abhandlung von Recitativen« nicht, obwohl auf Marpurg's Veranlassung Albrecht in Mühlhausen 1762 die Absicht hatte, dies Manuscript von 40 Bogen zu drucken. 1725 liess St. in ungefähr 100 Exemplaren, die nicht im Buchhandel erschienen, folgenden Traktat drucken: »Praktischer Beweis, wie aus einem, nach dem wahren Fundamente solcher Notenkünsteleien gesetzten *Canone perpetuo in hypodiapente quator vocum* viel und mancherlei, theils an Melodie, theils auch an Harmonie unterschiedene *Canones perpetui à* 4 zu machen sein von G. H. S.« (1725, kl. 4°). In den Händen des Sohnes von St., Superintendent zu Gotha, befand sich im Manuscript ein Traktat, welcher enthielt: »Eine Ausführung der griechisbhen Musik«; »Eine Anleitung zur Verfertigung der Recitative«; »Eine förmliche Anleitung zur Composition«; »Eine Anweisung zum Contrapunkt«.

Stoelzel, Heinrich, königlicher Kammermusikus und Waldhornist der Opernkapelle zu Berlin, ist gegen 1780 in Pless in Oberschlesien geboren und gehörte, ehe er nach Berlin kam, zur Kapelle des Fürsten Pless. Als Waldhornist war er nicht hervorragend, doch schreibt man ihm die Erfindung der Ventile am Waldhorn zu; auch erhielt er darauf für Preussen ein Patent auf zehn Jahre. Dagegen schreibt Th. Rhode (»Zur Geschichte des Horns oder Waldhorns«, »Berl. Mus. Zeitung« 1860 S. 242): »Wie man allgemein annimmt und vom Blühmel'schen Standpunkt aus es auch glaubwürdig erscheint, hatte derselbe schon 1817 die chromatischen Ventile erfunden und drei solcher in demselben Jahre an ein Waldhorn setzen lassen. Stölzel soll dem Blühmel dieses Waldhorn abgekauft, und für seine Erfindung ausgegeben haben.

Quellen hierüber sind die Akten des Königl. Oberbergamts zu Berlin.« Im Jahre 1829 ward St. pensionirt und starb 1844 zu Berlin.

Stoepel, Franz Dav. Christoph, Dr. der freien Künste, geboren am 14. Novbr. 1794 zu Oberheldrungen in Preussen als der Sohn des dortigen Cantors. Er besuchte das Seminar zu Weissenfels und war eine Zeit lang Schullehrer in Frankenberg in Sachsen, dann Hauslehrer beim Frhr. v. Dankelmann. Die Logier'sche Methode machte damals viel Aufsehen und in Berlin wusste es St. dahin zu bringen, dass er seitens der preussischen Regierung nach London gesendet wurde, um diese Methode dort zu studiren. Im Jahre 1821 richtete er in Berlin eine Anstalt nach Logier's System ein; als man jedoch später Logier selbst berief, verliess er Berlin und richtete ähnliche Institute in Potsdam, Erfurt, Gotha und Meiningen ein, jedoch ohne die grossen Erfolge, die er wünschte, zu erzielen. Nachdem errichtete er in Frankfurt a/M., Darmstadt und München ebenfalls dergleichen Anstalten und hielt Vorlesungen über Theorie und Musikgeschichte. In München gab er auch eine musikalische Zeitung heraus. Sein unsteter Sinn trieb ihn auch hier wieder fort, und nun verliess er Deutschland und wendete sich nach Paris, um dort 1829 abermals eine Schule nach Logier'schem System ins Leben zu rufen. Das Resultat war wenig besser als anderswo, und obwohl St. auch bei der Redaktion der »*Gazette musicale de Paris*« beschäftigt war, so führte er doch eine entmuthigende Existenz. Seine Gesundheit litt darunter, so dass er nach längerem Siechthum am 19. December 1836 in Paris starb. Theoretische Schriften veröffentlichte er folgende: »Beiträge zur Würdigung der neuen Methode des gleichzeitigen Unterrichts einer Mehrzahl Schüler im Pianofortespiel und der Theorie der Harmonie« (Gotha, Gläser, 1823, 8°). »Grundzüge der Geschichte des modernen Musiksystems, nach den besten Quellen bearbeitet, nebst einem Vorwort von Gottfr. Weber« (Berlin, Duncker & Humblot, gr. 4°). »Neues System der Harmonielehre und des Unterrichts im Pianofortespiel«, in drei Abtheilungen (Frankfurt, Andrä, 1825). »Freimüthiges Wort über J. B. Logier's System der Musikwissenschaft und der Composition« (München, Sidler, 1827, 8°). Auch Gesänge und einige Claviercompositionen von ihm sind gedruckt.

Stöpsel werden die mit einem Griff versehenen Deckel der hölzernen gedeckten Pfeifen genannt. Die Kanten des Stöpsels sind, damit derselbe dicht anschliesst, beledert — bei den Stöpseln grösserer Holzpfeifen fehlt oft der Handgriff. Das Bewegen solcher Stöpsel geschieht auf eigenthümliche Weise und nicht durch die Stöpselschraube.

Stöpselschraube wird ein eiserner Bohrer, welcher oben hakenförmig gebogen ist, genannt. Er wird zur Stimmung der gedeckten Holzpfeifen angewandt, indem man ihn in den Stöpsel einschraubt und den Stöpsel vermittelst des an der Stöpselschraube gebogenen Hakens hochziehen oder tiefer drücken kann.

Stör, Carl, ist am 29. Juni 1814 zu Stolberg am Harz geboren und erhielt von seinem Vater frühzeitig den ersten Unterricht im Violinspiel mit solchem Erfolge, dass er bereits in seinem siebenten Lebensjahr mit einem Concert von L. W. Maurer in die Oeffentlichkeit treten konnte. In seinem zwölften Jahre ging er nach Wien und gewann dort durch sein Talent die Gunst des Grossherzogs Carl August, der ihn dem Musikdirektor J. C. Götze († 1861) zur fernern Unterweisung übergab und ihm zugleich die Aussicht eröffnete, nach erfolgter Confirmation auf dem Pariser Conservatorium seine Studien vollenden zu können. Der 1828 erfolgte Tod des Grossherzogs verhinderte die Ausführung dieses Plans, der jugendliche, vielversprechende Geiger wurde aber, nachdem er bereits 1827 im Hoftheater in den Zwischenakten als Solist mit grossem Beifall aufgetreten war, als Hofmusikus in der Hofkapelle fest angestellt. Später nahm er noch Unterricht in der Composition bei J. C. Lobe, der damals der Weimarer Hofkapelle als Flötist angehörte, und die erten Früchte dieser Studien waren Ballet- und Zwischenaktsmusiken. Diesen folgten dann Compositionen für die Violine, zumeist für sein eigenes öffentliches Auf-

treten geschrieben. Als er 1838 im Hoftheater in Dresden auftrat, gewann er die volle Gunst Lipinsky's; einen Engagementsantrag seitens der Hofkapelle lehnte er indess ab und ging wieder zurück in seine Stellung nach Weimar. Auch in St. Petersburg, wohin er später mit Alexander Dreyschock ging, wollte man ihn für die Kaiserl. Hofkapelle gewinnen, was er ebenfalls ablehnte. Nach seiner Rückkehr in die Heimath componirte er fleissig, machte sich aber auch als ausübender Künstler namentlich durch Einrichtung der Kammermusikabende um die öffentliche Musikpflege Weimars verdient. Einen besonders anregenden Einfluss gewann Liszt dann auf ihn, der von 1848—1859 als Hofkapellmeister in Weimar wirkte und eine Reihe der vortrefflichsten Musiker um sich schaarte. Als Liszt Weimar verliess, übernahm Stör die Leitung der Oper; zum Kapellmeister ernannt, entwickelte er auch hier eine ausserordentliche Thätigkeit, die auch sein Direktionstalent bekundete. Ein Augenleiden veranlasste ihn, die Direktion der Oper aufzugeben, er behielt nur die Leitung der Abonnementsconcerte im Hoftheater bei, deren früher erfolgte Gründung ebenfalls Stör's verdienstliches Werk ist. Dass diese Gesammtthätigkeit des verdienten Mannes allseitig Anerkennung findet, bewies die am 28. Mai 1877 veranstaltete Feier seines 50jährigen Künstlerjubiläums, das ihm unter den ehrenvollsten allseitigen Huldigungen auch den Orden des weissen Falken erster Classe brachte. Von Stör's Compositionen sind die »Tonbilder zu Schiller's Lied von der Glocke« für grosses Orchester und Deklamation zu erwähnen (op. 20, Leipzig, Robert Seitz), die mehrfach aufgeführt sich zahlreiche Freunde erwarben; ferner eine Ritterliche Ouverture (Leipzig, E. W. Fritzsch) und die Concertouverture »Im Thüringer Lande« (op. 24, Robert Seitz), ein Concertstück »Ständchen« für Violoncello mit Orchesterbegleitung (Leipzig, Fritzsch), Männerchöre, Lieder u. s. w.

Stoerl, Johann Georg Christian, Kapellmeister und Hoforganist des Herzogs von Würtemberg, geboren 1676 zu Kirchberg im Fürstenthum Hohenlohe. Er kam mit zwölf Jahren nach Stuttgart als Chorknabe in den Kirchenchor und nachdem nach Nürnberg, wo er von Pachelbel Unterricht genoss. Nach Stuttgart zurückgekehrt, ernannte ihn der Herzog von Würtemberg zum Kapellmeister. Diese Stelle nahm er auch wieder ein, als er nach einer Abwesenheit von mehreren Jahren, die er in Wien und mehreren Städten Italiens zur ferneren Erwerbung von Kenntnissen zubrachte, zurückkehrte. In Wien, wo er sich auch vor der Kaiserin hören liess, war Tobias Richter sein Lehrmeister und in Italien erwarb er sich die Freundschaft Pasquinis, Corellis und anderer bedeutender Musiker. Er starb in Stuttgart 1743. Gedruckt ist nur: »Choral-Schlagbuch von alten und neuen, vornehmlich in D. Hedinger's Gesangbuch enthaltenen Liedern u. s. w.« (Stuttgart, 1711, in 4°); zweite Auflage 1711; dritte Auflage, durch J. G. Stoelzel besorgt (Stuttgart, 1744) unter dem Titel: »Neubezogenes Davidisches Harfenspiel u. s. w.« »Arien und Cantaten *a Canto e Basso* in Fr. Conrad Hiller's Denkmal der Erkenntniss, Liebe und des Lobes Gottes« (Stuttgart, in 8°). Im Manuscript sind vorhanden Cantaten und Kirchenmusiken für alle Kirchenfeste.

Stösse heissen nach Scheibler die trommelartigen Schläge oder Schwebungen, welche die widerstreitende Bewegung zweier fast gleichgestimmter Saiten oder Pfeifen erzeugt. Werden zwei Saiten beinahe auf einen Ton gestimmt und zusammen angeschlagen, so hört man ein eigenthümliches Ab- und Zunehmen des Tons, das man Schwebungen nennt. Diese werden um so langsamer, je mehr die Stimmung der beiden Saiten sich dem Einklang nähert, und sie schwinden, wenn dieser vollkommen erreicht ist. Bei dem umgekehrten Verfahren, das eine Vergrösserung des musikalischen Abstandes der beiden Töne herbeiführt, wird die Menge dieser Schwebungen bald so gross, dass sie nicht mehr zu zählen oder auch nur einzeln zu unterscheiden sind. Auch bei der Stimmgabel tritt diese Erscheinung hervor, entschiedener noch bei Orgelpfeifen und ihre Wirkung auf das Ohr ist so bedeutend, dass der von Scheibler

gebrauchte Ausdruck Stösse ganz gerechtfertigt erscheint. Früh wurden diese Schwebungen ein Hülfsmittel bei der Stimmung des Pianoforte und der Orgel. Zu wirklichen Tonmessungen benutzte sie zuerst Sauveur (1701) und in noch ausgedehnterem Maasse Scheibler.

Stoessel, Nicolaus, königlich würtembergischer Militärkapellmeister zu Ludwigslust; wurde am 17. Mai 1793 zu Hassfurt in Baiern als der Sohn eines armen Webers geboren, erhielt aber von dem Cantor des Orts früh Musikunterricht, und war bald bei der Musik der Dorfbälle thätig. 1806 trat er in das 13. Jägerregiment und machte die Feldzüge mit; nachdem besuchte er das Seminar zu Würzburg, um Lehrer zu werden, widmete sich aber nach vollendeten Studien dennoch der Musik. Er wurde Militärkapellmeister zu Ludwigslust und hat sich als solcher und durch hübsche Compositionen für Militärmusik in Baiern beliebt gemacht. Auch zwei Opern: »Lichtenstein« und »Rodenstein«, in Stuttgart aufgeführt, componirte er. Gedruckt erschienen: »Fanfaren für sechs Trompeten, vier Hörner und zwei Posaunen« (Augsburg, Gombart). »Militärmusik für die Kirche, dreizehn Trompeten, vier Hörner, zwei Posaunen«, op. 6 (ibid.). »Serenade für Guitarre, Violine und Alt«, op. 5 (ibid.). »Divertissement für Clavier und Flöte«, op. 13 (Mainz, Schott). »Grosse Sonate für Clavier und Flöte« (ebend.) u. a.

Stösser, auch Stecher, wird die, zwischen der Gabel des Schwanzendes eines Spannbalges befindliche Leiste genannt. Stösser und Gabel sind vermittelst eines eisernen Bolzens verbunden. Weiteres siehe Balg.

Stohrius, Joh. Mauritius, aus Grimma in Sachsen, liess 1693 zu Leipzig folgende Dissertation drucken: »*Organum musicum historice extractum*«.

Stokem, Jean, flämischer Musiker, dessen Name als solcher nur erhalten ist in zwei alten Sammlungen aus dem Anfange des 16. Jahrhunderts, gedruckt von O. Petrucci da Fossembrone. Die Sammlung führt den Titel: »*Harmonice musicus Odhecaton*«, erschienen 1501 zu Venedig und besteht aus drei Büchern. Das erste, A bezeichnet, enthält von Jean Stokem sieben französische Gesänge, sechs vierstimmig und einer dreistimmig: *Brunette, Jay pris amours, Por quoy le ne puis dire, Mon mignault, Dit le Bourguygnon, Halas ce n'est pas, Ha traytre Amours.* Das dritte Buch der Sammlung: »*Canti C; N. cento cinquanta*«, enthält von J. Stokem drei vierstimmige Gesänge: *Jay pris mon bourdon, Serviteur soye, Je suis Dalemagne.* Noch ist von Stokem in: »*Fragmenta missarum*«, herausgegeben von Petrucci, 1509, klein in 4° obl. ein »*Et in terra pax*« aus seiner vierstimmigen Messe: »*De Beata Virgine*« enthalten.

Stoll, Antonio, Domherr in Rom, gab heraus: »*Metodo grafico di riduzzione delle note di musica in cifre, numeriche ad uso dell' armonographia dal canonico Stoli*«.

Stoll, Franz de Paula, ausgezeichneter Guitarrist, ist am 26. April 1807 im K. K. Lustschloss Schönbronn bei Wien geboren und erhielt durch Verwendung des Grafen Palfy Gelegenheit, seine Anlagen zum Guitarrespiel unter Mauro Giuliani auszubilden; in der Composition erhielt er den Unterricht von Förster. Er bildete sich so zum bedeutendsten Guitarrenvirtuosen, der auf seinen Kunstreisen in Deutschland, Frankreich, Russland und Holland ausserordentlichen Beifall errang. Durch eine Feuersbrunst büsste er sein Vermögen ein und auch zahlreiche Manuscripte. Er nahm in Amsterdam später seinen Wohnsitz, wo er sich durch Unterrichtertheilen und Concertiren eine neue Existenz gründete. Hier, wie in Wien bei Pennauer, sind Stücke von ihm für sein Instrument gedruckt erschienen.

Stolle, Philipp, Theorbenspieler, lebte um die Mitte des 17. Jahrhunderts und war aus Böhmen gebürtig. Er war erst beim Kurprinzen von Sachsen, später beim erzbischöflichen Administrator von Magdeburg in Diensten. Er gab heraus: »David Schirmers singende Rosen, oder Sitten- und Tugendlieder, in die Musik gebracht durch Ph. Stolle« (Dresden, 1654, in Fol.).

Stolle, Gotthard Anton, Virtuose auf der Posaune, geboren zu Kunners-

dorf am 27. Januar 1739, war Mönch des Klosters Königsaal in Böhmen und erhielt auch von einem Mönche Unterricht im Blasen der Posaune. Nach der Aufhebung seines Klosters ging er nach Prag, wo er bedeutenden Ruf erlangte und gute Schüler bildete. 1797, bereits 58 Jahr alt, liess er sich am Hofe des Kurfürsten zu Dresden hören und erregte dort die höchste Bewunderung. Er starb zu Prag am 29. Mai 1814.

Stolle, Meister; Minnesinger im 13. Jahrhundert, ein jüngerer Zeitgenosse des Hardeckers, lebte in der Zeit von etwa 1256—1285, aus welcher Sprüche von ihm vorhanden sind.

Stollen hiessen in der Allitterationspoesie die beiden Stäbe, die reimenden Buchstaben der ersten Vershälfte eines allitterirenden Verses; der in der zweiten stehende dritte Stab, der dritte Reimbuchstabe hiess Hauptstab (s. Deutsches Lied). Bei der, durch die nachfolgende Entwickelung der Poesie herbeigeführten Erweiterung der Verse zu ganzen Strophen ging diese Gliederung und ihre Bezeichnung auf die, so erweiterten Gedichte über. Diese wurden schon bei den Minnesingern so gegliedert, dass zwei gleichgebildeten Absätzen ein dritter anders construirter folgt; jene beiden heissen die beiden Stollen, dieser der Abgesang, eine Anordnung, die dann bei den Meistersängern zur handwerksmässig geübten Norm wurde (s. Strophe).

Stollius, Joannes, wahrscheinlich der latinisirte Name Stolle, ist 1560 zu Calenberg in Sachsen geboren, war Cantor in Reichenbach, später in Zwickau und dann Kapellmeister in Weimar. Man kennt von ihm: »Epicedia, oder Grab-Lieder beim Tode Herzog Johanns, mit vier und acht Stimmen«. Hochzeit-Motette: »Wer die Braut hat, der ist der Bräutigam«, von sechs Stimmen, 1614.

Stolz, Rosine, eigentlich Rose Nina, doch auch unter dem Namen Victorine Noeb bekannt ist, in Paris am 15. Februar 1815 von armen Eltern geboren. Sie besuchte die Musikschule von Choron und begann ihre Theater-Laufbahn in Brüssel als Choristin unter dem Namen Mad. Fernaux, und trat in Spa und Lille zuerst als Solistin unter dem Namen Stolz mit wenig Erfolg auf. 1837 verheiratete sie sich zu Brüssel mit dem Regisseur Lescuyer aus Rouen und trat in demselben Jahre zum ersten Male in Paris als »Jüdin« auf, machte Aufsehen und blieb zehn Jahre an dieser Bühne beliebte Sängerin. Sie war voll dramatischen Talentes und im Besitze einer schönen Mezzo-Sopranstimme und wäre ohne die etwas mangelhafte Vocalisirung in ihrem Gesange noch viel bedeutender gewesen. Balfe schrieb für sie die Oper »Der Stern von Sevilla«. Sie verlor bald darauf ihre Stimme und trat von der Bühne zurück. In Paris erschien: »*Mad. Rosine Stolz; souvenirs biographiques et anecdotiques, par M. Julien Lamer*« (Paris, 1847, in 16°). »*Les Adieux de madame Stolz; sa retraite de l'Opéra, sa vie théâtrale etc., par M. Cantinjon*« (Paris, 1847, in 8°).

Stolze, (...) Direktor der akademischen Concerte zu Helmstädt in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Er war vorher in der Braunschweigischen Kapelle Fagottist und Violinist gewesen, und ein Schüler des Kapellmeisters Graun und für die Violine des Concertmeisters Graun. Bei seinem Spiele hatte er die Absonderlichkeit, dass er den Bogen mit der linken Hand führte, die Geige, ohne sie links zu beziehen, hielt er vertikal vor der rechten Brust. Er soll bei dieser Handhabung der Violine nicht allein ein guter Sologeiger, sondern auch ein zuverlässiger Anführer gewesen sein.

Stolze, Georg Christoph, Organist, Cantor und Musikdirektor an der Predigerkirche zu Erfurt, ist am 17. März 1762 geboren und starb am 23. Aug. 1830 daselbst. Er war ein Schüler des Organisten Georg Heinrich Reichardt. Einen Theil seiner hinterlassenen Orgelstücke gab sein Sohn heraus.

Stolze, Heinrich Wilhelm, zweiter Sohn des Vorhergehenden, wurde zu Erfurt am 1. Januar 1801 geboren, und bildete sich zu einem ausgezeichneten Clavier- und Orgelspieler und gründlich erfahrenen Musiker aus. Seine Lehrer waren Kittel, M. G. Fischer und Gebhardi. 1828 wurde er Organist zu Clausthal

und ein Jahr später Stadt- und Schlossorganist und Gesanglehrer am Gymnasium in Celle. Hier gründete er einen Gesangverein und machte sich in dieser Stadt überhaupt um die Förderung der Tonkunst verdient. Er starb am 12. Juni 1868. Von gedruckten Werken sind zu nennen: »Allgemeines Choralmelodienbuch für Thüringen«. »Ein Choralmelodienbuch für Hannover«. »Die Eroberung Jerusalems«, Oratorium, op. 40. »Hundert Lieder für eine, zwei drei und vier Stimmen«, op. 9, in drei Theilen. Cantaten, Motetten, Orgelstücke, auch eine Oper »Claudina von Villabella« von Goethe.

Stoltzer, Thomas, ausgezeichneter deutscher Componist des 16. Jahrhunderts, zu Schweidnitz in Schlesien gegen 1490 geboren, war später in Ofen Kapellmeister des Königs Ludwig von Ungarn. Stoltzer starb am 29. Aug. 1526. Ein schlesischer Poet sagt von ihm:

Stolcerus vagulis certans Syrenibus undas
Occupat, o vestrum turba canora decus.

Compositionen von ihm finden sich in den nachfolgenden Sammlungen: 1) »Hundert und fünfzehen guter newer Liedlein, mit vier, fünff, sechs Stimmen, vor nie in Truck aussgangen, deutsch, frantzösisch, welsch und lateinische u. s. w. (Nürnberg, Johann Ott, 1544, in 4°). 2) »*Novum et insigne opus musicum, sex quinque et quatuor vocum, cujus in Germania hactenus nihil simile usquam est editum etc.*« (Noribergae, arte Hyronymi Graphaei etc., 1537, kl. in 4° obl.). 3) »*Tomus primus Psalmorum selectorum a praestantissimis musicis in Harmonias quatuor aut quinque vocum redactorum*« (Norimbergae, apud Joh. Petreium, 1538, kl. in 4° obl.). 4) »*Tomus secundus etc.*« (ibid. 1539). 5) »*Symphonie jucundae atque addeo breves quatuor vocum*« (Vitebergae, Georg Rhau, 1538). 6) »*Vesperarum precum officia psalmi feriarum et dominicatium dierum totius anni etc.*« (Vitebergae, apud G. Rhav, 1540). 7) »*Sacrorum hymnorum liber primus. Centum et tringinta quatuor hymnos continens, ex optimis quibusque authoribus musicis collectus inter quos primi artifices in hac aeditione sunt Thomas Stolzer, Henricus Fink, Arnoldus de Bruck et alii quidam*« (Vitebergae, apud Giorgium Rhav, 1542, kl. in 4°). 8) »*Bicinia gallica, latina et germanica, et quaedam fugae. Tomi duo*« (Vitebergae, apud G. Rhav, 1543, kl. in 4° obl.). Seine Volksliederbearbeitungen in den oben erwähnten Sammlungen sind zu steif contrapunktisch geführt, um zu interessiren, aber unter seinen Hymnen, deren das Hymnenwerk von Rhau 37 enthält, sind einzelne nicht nur vortrefflich gearbeitete, sondern auch gutwirkende hervorzuheben.

Stopfen nennt man das Einschieben der keilförmig zusammengelegten Finger in die Stürze des Horns oder der Trompete, um Töne zu erzeugen, die unter den Naturtönen dieser Instrumente nicht vorhanden sind. Nach Einführung der Ventile (s. d.) bei diesen Instrumenten ist im Grunde diese Thätigkeit des Stopfens nicht mehr erforderlich; allein da Stopftöne einen andern Eindruck machen, als die frei erzeugten, so werden sie in einzelnen Fällen vom Componisten gefordert. Die besten Bläser verbinden wohl auch in besonderen Fällen gern Ventile und Stopftöne.

Storace, Anna Céline, ausgezeichnete Sängerin, zu London 1761 als Tochter eines italienischen Contrabassisten, der dort angestellt war, geboren. Nachdem ihr der Vater den ersten Unterricht ertheilt, schickte er sie nach Venedig, wo sie das Conservatorium Ospedaletto besuchte und Schülerin Sa-chini's wurde. Nach ihrem ersten glänzenden Debut am Theater in Flore z (1780) sang sie in Parma und Mailand, worauf sie in Wien ein brillant s Engagement erhielt. Nach dem Carneval von 1787 verliess sie diese St t und ging erst nach Venedig, dann nach London, wo sie bald der Liebling s Publikums wurde. Bei dem grossen Händelfest 1790 wirkte sie mit. Na ı dem Tode ihres Bruders (s. d.) verliess sie London, kehrte aber später dah ı zurück und starb auf ihrem Landhause daselbst 1814.

Storace, Stefan, Bruder der Sängerin dieses Namens, ebenfalls zu Lond n 1763 geboren, erhielt gleichfalls vom Vater den ersten Unterricht, und w r

besonders im Violinspiel schon als Knabe sehr geschickt. Auch er wurde nach Italien gesandt zu seiner weitern musikalischen Ausbildung. Nach seiner Rückkehr liess er sich zunächst in Bath nieder. Da er weder hier, noch in London als Musiker Beachtung fand, griff er zur Portraitmalerei, welche er etwas geübt hatte, bis der Auftrag der ersten Operncomposition, zu der ihm ein befreundeter Sänger verhalf, ihm Ruf verschaffte. Seine Arbeiten wurden ihm von da an aussergewöhnlich gut bezahlt. Er starb jedoch, erst 33 Jahre alt, an den Folgen einer zurückgetretenen Gicht. Die im Drury-Lane-Theater aufgeführten Opern sind ungefähr folgende: »Doktor und Apotheker« (1788); »*Haunted tower*«, komische Oper (1789); »*No song, no supper*« (1790); »*The siege of Belgrad*«, komische Oper (1791); »*Didon*« (1792); «*The prize*« (1793); »*Cherokee*«, komische Oper (1794); »*Lodoïska*«, romantische Oper (1794); »*My grandmother*«, Farce (1795); »*Gli sposi malcontendi*«, 1790 auch in Dresden gegeben.

Storioni, Laurentius, der letzte Meister von einigem Ruf der Cremoneser Lautenmacher, geboren in Cremona 1751. Seine Violinen gleichen denen des Joseph Guarnerius, ohne diese direkt zu copiren. Die Linien in den Formen seiner Violinen sind kraftvoll und schön. Er hatte die Wunderlichkeit, die *F*-Löcher nach allen Richtungen hin zu verlegen. Die Aufmerksamkeit wurde auf diesen Meister gelenkt durch eine seiner Violinen, die Vieuxtemps eine Zeit lang in Concerten spielte und die vortrefflich klang. Die ersten mit seinem Namen bezeichneten Violinen tragen die Jahreszahl 1776 und die letzten 1795.

Storto oder vollständig *Cornomuto storto* (gebogenes Stillhorn) hiess bei den Italienern das Krummhorn (s. d.). Gewöhnlich bezeichneten sie mit *Storti* die grösste Gattung der Krummhörner.

Stoss, s. Stösse.

Stossventil, s. Sperrventil.

Straccialando, Vortragsbezeichnung = plaudernd, geschwätzig.

Stracinando wird häufig aber falsch für *strascinando* (s. d.) gebraucht.

Strabo, Walafridus, ein deutscher Benedictinermönch, zuletzt Abt zu Reichenau, trat im Jahre 821 in den Orden und wurde 824 Abt in Reichenau, wo er am 18. August 849 im 43. Jahre starb. Er hat geschrieben: »*De officiis divinis, s. de exordiis et incrementis rerum ecclesiasticarum*«, worin das 25. Kapitel handelt: »*de Hymnis, et Cantilenis eorumque incrementis etc.*« (s. »*Bibl. vet. Patrum*«, Part. I, Tom 9).

Strada, Anna Maria, bedeutende Sängerin, aus Bergamo gebürtig, sang 1725 in Neapel mit Beifall und wurde von Händel 1730 nach London geführt, wo sie, bis derselbe sein Opernunternehmen aufgeben musste, mit vielem Beifall sang. 1741 kehrte sie nach Italien zurück.

Stradella, Allessandro, berühmt als Componist und Sänger, wurde in Neapel 1645 geboren. Ueber seinen musikalischen Lehrgang und seine Meister ist nichts mehr bekannt, doch gehörte er unstreitig zu den Besten seiner Zeit. Aber wahrscheinlich hat sein tragisches Geschick mehr als sein Talent dazu beitragen, seinen Namen frisch zu erhalten. Stradella wurde in den letzten Decennien des 17. Jahrhunderts in Genua ermordet, und die Umstände dieses Ereignisses sind durch einen seiner Zeitgenossen Dr. Bourdelot in dessen handschriftlichen Memoiren, welche sein Neffe Bonnet in seiner Musikgeschichte benutzt hat, aufgezeichnet. Bourdelot erzählt ungefähr folgendes: »Stradella (er nennt ihn Stradel), ein berühmter Musiker, befand sich in Venedig, wohin man ihn zur Composition von Opern berufen hatte. Ein vornehmer Venetianer Pig... besass eine Geliebte, welche leidlich sang und die er Stradella zur weiteren Ausbildung zuführte. Beide fanden Gefallen an einander, dass sie beschlossen Venedig zu verlassen. In einer schönen Nacht führten sie diesen Vorsatz aus und entflohen nach Rom. Der beleidigte Venetianer beschloss alsbald, durch den Tod der Beiden sich um jeden Preis zu rächen. Er berief zwei der gefürchtetsten Meuchelmörder Venedigs und bestimmte sie, um

300 Pistolen Stradella und die Dame seines Herzens zu tödten. Ausserdem versprach er ihnen die Reisekosten, zahlte die Hälfte im Voraus und versah sie mit guten Instruktionen, für die Ausführung des Vorhabens. Die beiden Banditen nahmen ihren Weg über Neapel, und erfuhren dort, dass Stradella in Rom sei, wohin sie ihm folgten. Sie berichteten dies auch an den Venetianer und ersuchten ihn zugleich um Empfehlungsbriefe für den venetianischen Gesandten in Rom, damit sie eine Zuflucht fänden, sobald sie das Attentat auf Stradella ausgeführt haben würden, wenn sie ihn in Rom fänden. Dort angekommen erfuhren sie, dass am nächsten Tage um fünf Uhr Abends in der Kirche St. Giov. de Lateran Stradella ein Oratorium aufführe, und sie begaben sich dorthin mit der Absicht, ihm auf dem Rückwege nach Hause sammt seiner Geliebten den Todesstoss zu geben. Die schöne Musik jedoch, und die Zustimmung der entzückten Menge berührten die beiden Mörder derartig, dass sie das ganze Gegentheil zu thun beschlossen, von dem was sie gewollt. Sie lauerten dem Stradella auf, sagten ihm schöne Dinge über seine Musik und verriethen ihm dabei, wozu sie gedungen seien, und veranlassten ihn, sofort Rom zu verlassen, damit sie sagen könnten, sie hätten ihn nicht mehr angetroffen. Stradella reiste schleunig nach Turin ab, das ihm grössere Sicherheit bot, und wo er auch den Schutz der königlichen Prinzessin fand, die seine Braut in einem Kloster barg und ihn als Musiker bei sich zu beschäftigen wusste. Dennoch wurde Stradella eines Abends auf einem Spaziergange vor der Stadt von zwei abermals gedungenen Meuchelmördern, die in Begleitung des Vaters seiner Geliebten ihn verfolgten, mit Dolchstichen schwer verwundet. Die Sache machte grosses Aufsehen in Turin, aber der Gesandte, in dessen Schutz sich die Missethäter durch Empfehlung des Abbé Estrade befanden, der wiederum von dem Venetianer Pig . . . dupirt worden war, liess diese entschlüpfen, besonders da die Verwundungen des Stradella nicht tödtlich waren. Es schien aber dem Sänger bestimmt gewesen zu sein, dass er von Mörderhänden fallen solle, denn er entging ihnen nicht. Als er einige Zeit darauf mit Ortensia, die nun seine Frau geworden, nach Genua reiste, wurden beide des nächsten Tages daselbst in ihrem Zimmer meuchlings ermordet. Die Mörder entkamen in einer Barke, die im Hafen ihrer wartete, unerkannt«. Bourdelot schliesst seinen Bericht mit den Worten: »Also verlor der ausgezeichnetste Musiker Italiens sein Leben im Jahre 1670«. Die Angabe dieses Jahres erklärt Fétis in sofern zweifelhaft, als die Zueignung des Oratoriums »Susanna« an Franz II., Herzog von Modena, das Datum 16. April 1681 trägt. Dies Oratorium besteht aus zwei Theilen und ist für fünf Stimmen, Chor, Violine und Bass gesetzt. Der Titel lautet: »*Susanna, Oratorio di S. Giov. Battista a 5 voci con stromenti dell' Alessandro Stradella*« (Roma, 1676). Ein schönes Duett aus diesem Werk ist veröffentlicht von Pater Martini (»*Esemplare di contrappunto fugato*«, Band II. S. 17 u. folg.) und von Burney (»*Histoire générale di la musique*«, Band IV. S. 118). Compositionen des Stradella sind ferner noch aufbewahrt in der herzoglichen Bibliothek zu Modena, darunter die Opern: »*Corispero*, »*Orazio Cocle sul ponte*«; »*Trespolo tutore*«; »*Biante*«; letztere ein Drama mit Dialog. Dann besitzt die Bibliothek des Conservatoriums von Neapel eine Cantaten-Sammlung und die Bibliothek von San Marco in Venedig eine andere desgleichen von 25 Cantaten. Aus der letzteren sind sechs in Paris ausgeführt und herausgegeben unter dem Titel: »*Canti a voce sola dell' insigne A. Stradella legati alla bibliotheca San Marco di Venezia dalla nobile famiglia Contarini. Accompagnamento di piano da F. Halevy*« (Paris, Leon Escudier). Ferner sind auf der Pariser Bibliothek zwei Duette für Sopran und Bass in einer Sammlung in 4° obl. (Vm. 1120) und ein Duett in einer Sammlung in 4° (Vm. 1175) zu finden, auch die Bibliothek des Conservatoriums in Paris besitzt einige Stücke unter No. 4336 und 4337, das Britische Museum zu London, Cod. 1265, 1272, 1273, und die Bibliothek zu Oxford. Noch enthält die Sammlung des Abbé Santini einige Madrigale von Stradella, und eine

schöne Tenorarie mit zwei *Viole da braccio, viola di gamba et violine* ist in den historischen Concerten von Fétis, der diese Arie besass, aufgeführt worden. Es ist auch noch der Text einer Oper von Stradella, welche in Genua aufgeführt wurde, vorhanden. Die Oper führt den Titel: »*La Gorza dell' amor paterno*», gedruckt in Genua 1678. Der Herausgeber setzt der Anzeige dieser Oper die Worte hinzu: »*Bastando il dirti che il concerto di si perfetta melodia sia valore d'un Alessandro, civè del Signor Stradella, riconosciuto senza contrasto per il primo Apollo della musica.*« (Es genügt, zu sagen, dass die so vollkommene Musik das Werk eines Alessandro, das heisst eines Stradella ist, allgemein als der erste Apollo in der Musik anerkannt.) Die beiden in neuerer Zeit unter seinem Namen veröffentlichten Arien: »*Se i miei sospiri*« (»Lass für die Sünden«) und »*O del mio dolce*« (»Vater«, auch mit dem andern Text: »*Pietà signore*« — »Wenn ich durch Klagen«) sind nicht von Stradella. Die Arie: »*O del mio dolce*« ist von Gluck, und zwar unverändert aus dessen Oper »Paris und Helena« abgedruckt, sogar mit demselben Text. Dass auch die andere Arie: »*Se i miei sospiri*« nicht von Stradella ist, sondern dass ihm die Autorschaft ebenso wie bei der vorgenannten nur durch einen speculativen und nicht gerade sehr gewissenhaften Herausgeber zugeschrieben wurde, ist eben so unzweifelhaft, wenn auch der Name des Componisten noch nicht bekannt ist. Zu Stradella's Zeit war die sogenannte Da Capo-Form, welche die in Rede stehende Arie so vollständig entwickelt zeigt, kaum in ihren ersten Anfängen vorhanden. Diese wurden erst durch Scarlatti weiter gebildet und erlangten eine so vollkommene Construktion, welche »*Se i miei sospiri*« zeigt, erst beinahe hundert Jahre nach Stradella.

Stradivari, Antonius, der berühmteste und hochbedeutendste aller Geigenbauer, mit dem lateinischen Namen Stradivarius genannt, entstammt der Stadt und Schule von Cremona. Dort ist der geniale Mann im Jahre 1644 geboren. In den Kirchenregistern ist zwar sein Geburtsjahr nicht aufzufinden gewesen, doch giebt eines seiner Instrumente, eine Violine vom Jahre 1736 die erwünschte Auskunft. Diese Violine befand sich im Besitze des Grafen Salabue und enthält einen Zettel von des Meisters eigener Hand geschrieben, welcher seinen Namen, sein Alter mit 92 Jahren und die Jahreszahl 1736 vermerkt enthält, woraus folgt, dass 1644 sein Geburtsjahr ist. Er stammte aus einem angesehenen Geschlecht, das bereits im Jahre 1127 durch Ottolinus Stradivarius, einem Senator *patriae*, Erwähnung gefunden. Nach den neueren gewissenhaften Forschungen, wozu auch hauptsächlich die des Lautenmachers M. Vuilliaume zu Paris gehören, sind zuverlässige Daten noch die folgenden: Stradivari war verheiratet und hatte vier Kinder, eine Tochter und drei Söhne, Francesco und Omobone, welche auch Geigenbauer, und Paolo, welcher Tuchmacher wurde. Ueber die Tochter Catharina findet sich im Sterberegister folgende Notiz: »Catharine, Tochter des verstorbenen Antonio Stradivari, wohnhaft in der Pfarrei der Kathedrale von Cremona, starb 1748, nahe 70 Jahre alt und wurde beerdigt in der Kirche St. Domenico.«

Der Violinist Polledro in Turin, welcher 1822 in hohem Alter starb, erzählt, dass sein Lehrer persönlich mit Stradivarius gut bekannt gewesen sei und beschrieb ihn als einen hageren grossen Mann, der gewöhnlich eine weisse Mütze im Winter von Wolle, im Sommer von Baumwolle auf dem Kopfe trug. Bei der Arbeit, und er arbeitete immer, hatte er über seiner Kleidung eine Schürze von weissem Leder. Mehr als tausend Instrumente hat der fleissige Mann uns hinterlassen und jedes ist ein Meisterstück. Da St. seine Geigen nicht unter vier Louisd'or verkaufte, so soll er sich ein schönes Vermögen erworben haben. »Reich wie Stradivari,« war der Ausdruck der Einwohner von Cremona, wenn sie einen reichen Mann bezeichnen wollten. Sein Haus, in dem er arbeitete und in welchem seine Söhne nach seinem Tode das Geschäft weiter betrieben, lag in der Piazza Roma No. 1239 am Platz St. Domenico, dem Hauptthor gegenüber, und ist noch wohlerhalten. Entgültige Nachrichten

über den Begräbnissort des Meisters verdanken wir den Nachforschungen des Signor Sacchi in Cremona. Es war bekannt, dass St. 1729 einen Familienbegräbnissplatz in der Kirche St. Domenico gekauft hatte; aber die Register der Kathedrale besagen, dass er in dem Grabe des Francesco Vitani und zwar in der Rosenkranz-Kapelle von St. Mattheo bestattet worden sei. Die Auslassung des Namens der Kirche, in welcher sich diese Rosenkranz-Kapelle befand, führte zu der Annahme, dass der genaue Ort, wo die sterblichen Ueberreste ruhten, in Vergessenheit gerathen sei. Den Nachforschungen des Sign. Sacchi ist es gelungen, festzustellen, dass die Kirche St. Domenico zur Pfarrei St. Matteo gehört hat und dass die Rosenkranz-Kapelle die dritte rechter Hand vom Eingang der Kirche St. Domenico gewesen ist. Die Pfarrkirche St. Matteo wurde zu klein und es erschien 1720 ein Verbot, weitere Beerdigungen dort vorzunehmen; von da ab wurde die Filiale St. Domenico zum Begräbnissplatz für die Pfarreingesessenen bestimmt. Hier also hatte Stradivarius das erwähnte Grab gekauft, in welchem er am 19. Decbr. 1737 beigesetzt wurde.

In dem Nachlasse des Abbate Lancette fand sich ein Brief, welchen der Graf Cozio de Salabue an Paolo, den jüngsten Sohn des Stradivari, geschrieben hat, lautend: »Es freut mich, den genauen Nachweis von Ihnen zu erhalten, dass die Kirche, worin Ihr Vater beerdigt wurde, die St. Domenico-Kirche ist.« In einem andern Briefe des Grafen Cozio ein Jahr später steht: »Ich habe mich mit Ausschluss jeden Zweifels überzeugt, dass Stradivari 1737 beinahe 94 Jahre alt in Cremona gestorben und in der Kirche St. Domenico begraben ist.« Der Stein mit der Inschrift: »*Sepulcro di Antonio Stradivari. E suoi Eredi An.* 1729« wird im Rathhause zu Cremona aufbewahrt. Dass St. ein Schüler des Nicolas Amati gewesen sei, ist nirgendwo constatirt, und doch sehen wir an seinen Arbeiten, dass es nicht anders gewesen sein kann. Obgleich keines seiner Instrumente eine frühere Jahreszahl wie 1668 trägt, so finden wir Violinen mit der Bezeichnung »Nicolas Amati« aus dessen letzter Periode, welche unbedingt von der Hand des St. gemacht sind; diese hat man nicht lange mehr unter falscher Flagge segeln lassen, sondern mit einem Stradivari-Zettel versehen. Das Jahr, in welchem St. die Werkstatt des Amati verlassen hat, muss 1668 gewesen sein. Von dieser Zeit an bis einige Jahre später sind seine Instrumente in vollständiger Uebereinstimmung mit denen seines Lehrers hergestellt, dann aber giebt er der Schnecke eine kühnere Form, er macht sie breiter und sticht sie etwas tiefer aus. Die Instrumente aus dieser ersten Zeit seiner Selbständigkeit haben wohl klangbares, aber kein schönes Holz. Die nächste Periode ist die von 1686—1694. Die Wölbungen werden flacher, die *f*-Löcher eleganter und weniger steil, der Ausschnitt der Mittelbügel ist ausgedehnter, wie in seinem späteren Modell, die Ecken länger, das ganze Instrument wird grösser und die Schnecke auffallend kräftiger. Der Lack ist verschieden gefärbt, oft von einer glänzenden Goldfarbe, heller oder dunkler, oft hellroth und zwar die letztere Farbe meist bei den Instrumenten, deren Boden eine Mittelfuge hat. Die Reifchen sind schmal.

Dann kommt eine Zeit, in welcher St. eine andere Form annahm, das sogenannte *Patron allongé*. Es ist in der Mitte schmaler und erscheint dadurch länger. Hierbei variirt auch die Farbe des Lacks zwischen bernsteingelb und hellroth, ist aber stets von der schönsten Klarheit. Die allongirten Geigen klingen eben so schön wie die anderen und tragen im Ton die gleiche verschleierte Klangmischung, was man kaum für möglich halten sollte bei der Verschiedenheit der Modellirung. (Vergleiche: Niederheitmann, Cremona.) Im Jahre 1687 machte er für den spanischen Hof ein Quartett, mit Elfenbeineinlage verziert, davon gelangte eine Geige später in den Besitz Ole Bull's. Auch einige kleine Geigen wurden um diese Zeit mit ähnlichen Verzierungen wahrscheinlich auf besondere Bestellung verfertigt. Voll reicher Erfahrung nach diesen experimentalen Arbeiten tritt St. mit 1700—1725 in seine goldene Periode. Die höchste Meisterschaft ist erreicht, freilich ist er dabei 56 Jahre alt geworden. Die

Umrisse sind verbreitert, die Wölbungen vereinigen sich nach allen Richtungen zu den schönsten Linien, das Material ist aufs Sorgfältigste gewählt, die Schnecke sauber, aber weniger tief ausgearbeitet, der Lack von bester Qualität kann nicht schöner gedacht werden. Bei alledem ist nicht zu verkennen, dass nicht ein Instrument genau wie das andere gearbeitet ist. Es kommen Abweichungen vor in der Dicke des Bodens und der Decke, in der Abrundung des Modells, in der Lage der *f*-Löcher, und dies bringt uns auf die Idee, dass St. mit weiser Absicht so gehandelt hat, je nach der Festigkeit des Holzes oder den akustischen Eigenschaften desselben, die er genau studirt hatte. Was dem Meister als Ideal vorgeschwebt haben mag: den wuchtigen Ton der Brescianer mit dem lieblich hellen Klange der Amati zu verbinden, das hat er in dieser Epoche seines Wirkens in glänzender Weise zur That gemacht.

Wir kommen nun zur letzten Periode des Meisters: 1725—1736. Man merkt die Abnahme der Kräfte, die sichere Hand lässt allmälig nach, andere Hände helfen bei der Arbeit. Ton giebt das Instrument aus, so viel man nur herausziehen will, aber die Vollkommenheit der Arbeit ist nicht mehr vorherrschend. Wer aber half ihm bei der Arbeit? Man sollte denken, es müssten seine Söhne und sein treuer Gehilfe Carlo Bergonzi gewesen sein, und doch gleichen deren selbständig verfertigte Instrumente in vielen Dingen nicht denen des Meisters von 1725—1736, jedenfalls hat er sie also in der Hauptsache mit eigner Hand gemacht. Der Lack dieser letzteren Instrumente ist braun und weniger durchsichtig als der frühere; eine kleine Zahl derselben trägt die Bezeichnung »*sub disciplina*« oder »*Sotto la disciplina di Ant. Stradivarius. Cremona*«, woraus erhellt, dass er streng darauf hielt, nur Dasjenige mit seinem Namen zu bezeichnen, was er selbst gemacht hatte, wogegen er die letztgewählte Bezeichnung denjenigen Instrumenten zufügte, welche von seinen Gehilfen unter seiner Aufsicht verfertigt wurden.

Die wenigen Bratschen machten nicht alle die Wandlungen mit wie die Geigen, sie haben ein grosses Patron und sind unübertroffen in jeder Beziehung. Die Violoncelli wurden in zwei Grössen hergestellt. Der Virtuos Servais besass eins von der grossen Art, das sich durch Schönheit und gewaltige Fülle des Tons auszeichnet. Violoncellis kleineren Formats, die auch bequemer zu handhaben sind, scheinen in grösserer Anzahl vorhanden zu sein; alle aber sind unerreicht in jeder Beziehung. Von der letzteren Art besass Duport ein höchst kostbares Instrument, welches in den Besitz des Violoncellisten Franchomme überging. Nach dem Tode des St. fanden sich eine Menge unvollendeter Instrumente vor. Diese sind mit echten Zetteln versehen in den Handel gekommen und verursachen fortwährend eine grosse Confusion bei denen, welche sie zu beurtheilen haben. Die vorstehenden Angaben sind entnommen den Schriften: »Cremona. Eine Charakteristik der italienischen Geigenbauer und ihrer Instrumente von Friedrich Niederheitmann« (Leipzig, Carl Merseburger, 1877) und: »*Antoine Stradivari, luthier célèbre, connu sous le nom de Stradivarius, précédé de recherches historiques et critiques sur l'origine et les transformations des instruments à archet etc. par F. J. Fétis*« (Paris, Vuilliaume, luthier, rue de Némours, n. 3. 1856. gr. 8°). Die Zettel in den Instrumenten des, auf seinem Gebiet noch unerreichten Meisters tragen die Inschrift:

Antonius Stradivarius Cremonensis
Faciebat Anno 17— *A † S.*

Verzeichniss

der im neunten Bande enthaltenen Artikel.

S.

S., Seite 1.
S. pon. 1.
SSS 1.
Saal, Anton Wilh. Christ. 1.
Saal 1.
Saalschütz, Joseph Lewi, Dr. 1.
Saattarah 1.
Sabadini, D. Bernardo 1.
Sabatini, Giovanni Andrea 1.
Sabatino 1.
Sabbath, Eduard Gustav 2.
Sabbath des Blasens 2.
Sabbatini, Galeazzo 2.
Sabbatini, Peter Luigi Ant. 2.
Sabbatini, Pietro Paolo 3.
Sabecca oder Sabecha 3.
Sabino, Hippolyte 3.
Sablière, C. 3.
Saboly, Nicolas 3.
Sabulum 3.
Sacadas 4.
Sacchi, D. Giovenale 4.
Sacchi, P. Julius 4.
Sacchi, Salvator 5.
Sacchini, Antonio Maria Gasparo 5.
Sacellus, Leo 7.
Saché, P, E. 7.
Sachs, Hans 7.
Sachse, Ambrosius 8.
Sachse, Max 8.
Sachse, Rudolph 8.
Sack, Johann Philipp 8.
Sackbut (engl.) 9.
Sackpfeife 9.
Sackvioline 13.
Sacrati, Francesco Paolo 13.
Saeculare carmen (lat.) 13.
Saecularspiele 13.
Saemann, Carl Heinrich 14.
Säulengesang 14.
Sager, Heinrich 14.
Ságh, Josef 14.
Sagittarius, s. Schütz 14.
Sailer, Leonhard 14.
Sainne, Lambert de, auch De Sayne 15.
Saint-Amans, Louis Jos. 15.
Saint-Aubin, Jeanne Charlotte Schröder 15.
Saint-Aubin, Cécile, s. Duret (Madame) 15.
Saint-Aubin, Jean Denis 15.
Saint-Bernard, s. Bernard de Clairvaux 15.
Saint-Cyr, s. Reveroni de St. Cyr 15.
Saint-Evremond, Charles Marguetel de Saint-Denis, Seigner de 15.
Saint-Georges, Chevalier de Seite 16.
Saint-Hilaire, Madm. de 16.
Saint-Huberty, Antoinette Cécile Clavel 16.
Saint-Julien, s. Julien 17.
Saint-Lambert, Michel de 17.
Saint-Lubin, s. Lubin 18.
Saint-Luc, s. Luc 18.
Saint-Paul 18.
Saint-Pern, M. de 18.
Saint-Saëns, Charles Camille 18.
Saint-Sevin, Joseph Barnabé 19.
Sainte-Marie, Etienne Dr. 19.
Saintou, Prosper-Philippe Catherine 19.
Saiten 19.
Saitenhalter 20.
Saitenharmonika 20.
Saiteninstrumente 20.
Saitenmesser 22.
Sajon, Carlo 22.
Sala, Nicolo 22.
Salamanie 22.
Salamie oder Selamie 23.
Salantin, A. 23.
Salari, Francesco 23.
Salazar, Don Juan Garcia 23.
Salblinger, Sigismund 23.
Salicional 23
Saldanha, Gonzalo Mendes 24.
Saldoni, Don Balthasar 24.
Sale, Franciscus 24.
Sales, Pietro Pompeo 25.
Saletti, Antonio 25.
Salfi, Francesco 25.
Salgues, Jacques Barthélemy 25.
Salicola, Margherita 25.
Salieri, Antonio 26.
Salÿi 27.
Solimbeni, Felice 28.
Salinas, Franciscus de 29.
Salische Lieder, s. Salÿi 29.
Sallantin, Antoine 29.
Salleneuve, Eduard 30.
Salm, Salmo 30.
Salmi concertati 30.
Salmi di compieta 30.
Salmi di Terza 30.
Salmi per il Defondi 30.
Salmodie 30.
Salmeggiare 30.
Salm-Dyck, Constance Marie de Theis, Prinzessin von 30.
Salmon, Jacques 30.
Salmon, Thomas 30.
Saloman, Siegfried 31.
Saloman, Henriette, geb. Nissen Seite 31.
Salomo, Elias 31.
Salomon 31.
Salomon, B. 31.
Salomon, Heinrich 31.
Salomon, Jahann Peter 32.
Salomon, Moritz 32.
Salomon, M. 32.
Salomonischer Knoten 33.
Salpinorganon 33.
Salpinx 33.
Salpius, Johann 33.
Saltarello 33.
Salterelli 33.
Salteretto 33.
Salteire 33.
Salterio 34.
Salulini, Paolo 34.
Salvador, Joseph, Dr. med. 34.
Salvador, Daniel 34.
Salvai, Maddelana 34.
Salvator, Giovannni 34.
Salvator Rosa, s. Rosa, Salvator 34.
Salvatori, Domenico 34.
Salve regina 34.
Salvi, Lorenzo 35.
Salvi, Matteo 35.
Salzitti, Scipio 35.
Salzmann, Carl Gottfried 35.
Samber, Johann Baptist 35.
Sambiut 35.
Sambuca 36.
Sambucistriae 37.
Samin, Wulfrano 37.
Sammartini, auch San Martini, Giovanni Battista 37.
Sammartini, auch San Martini, Josefo 38.
Sammartini, auch San Martini, Pietro 38.
Sampieri, le marquis Franc. 38.
Samponia 38.
Samson oder Sampson 38.
Samuel, Adolphe 38.
Samuel, Caroline 39.
Sanadon, Noel Etienne 39.
Sanai 39.
Sances, Giovanni Felice 39.
Sancey, L. S. 39.
Sanchez, D. Ventura 39.
St. Peter und Paul 39.
Sanctus 39.
Sanden, Bernhard von, Dr. 39.
Sander, F. S. 40.
Sanderson, Jacob 40.
Sandoni, Francesca Cuzzoni 40.
Sandoni, Piétro Giuseppo 41.
Sandrin Seite 41.
Sandrini, Luiggia Caravoglica 41.
Sandrini, Marie 41.
Sandrini, Paul 41.
Sandys, William 41.
Sanelli, Guialtero 42.
Sanes, Felicio 42.
Sanft 42.
Sanft gedact, s. Gedact 42.
Sang 42.
Sangbar 42.
Sangboden, s. Resonanzboden 44.
Sangiorgi, Antonio Giovanni Battista Rabite 44.
Sanlecque, Jacques de 44.
Sanlecque, Jacques de 44.
San-Martini, s. Sammartini 44.
Sans pédale 44.
San Romana, Carlo Giuseppo 44.
Santa-Maria, Thomas a 45.
Santarelli, D. Guiseppe 45.
Santelli, Angelō 45.
Santer, Anton 45.
Santerre, Pierre 45.
Santi, Alfonso 45.
Santiago, Francisco de 45.
Santinelli, Andreo 45.
Santini, Fortunato 45.
Santini, Geminiani 46.
Santini, Prospero 46.
Santini, Vincenzo Felice 46.
Santir 46.
Santis, Giovanni de 46.
Santo Lapis, s. Lapis, Santo 47.
Santorio, s. Sartorio, Antonio 47.
Santoro, Fabio Sebastiano 47.
Santos, Manoel Dos 47.
Santucci, D. Marc. 47.
Sanuti, Giovanni Battista 48.
Sanuto, Marino 48.
Sappho 48.
Sapienza, Antonio 48.
Saporiti, Teresa 48.
Saquebute 48.
Sarabánda 48.
Sarasate, Pablo de 50.
Saraswati 51.
Saratelli, Giacomo Guiseppo 51.
Sardi, Alessandro 51.
Sarmiento, Salvator 51.
Saruga De' va 51.
Saroh 52.
Saron 52.
Sarette, Bernard 52.
Sarri, Dominico 52.
Sarti, Giuseppe 52.

Sarto oder Sarti, Giov. Vincenzo Seite 55.
Sartorelli, Alessandro 55.
Sartorio, Antonio 55.
Sartorio, Paul 55.
Sartorius, Christian 55.
Sartorius, Christian Carl 55.
Sartorius, Erasmus 56.
Sartorius, Johann Friedr. 56.
Sassadias, Johann Siegismund 56.
Sassani, Matteo 56.
Sattel 57.
Sattel machen 57.
Sattler, Heinrich 57.
Sattler, Johann Anton 57.
Satyrpfeife 57.
Satz 57.
Satzl, Christoph 57.
Saubert, Johann, 57.
Sauer, Carl Gottlieb 57.
Sauer, Johann Georg 57.
Sauer, Leopold 58.
Sauer, Wilhelm 58.
Sauerbrei, Johann Wilhelm Christian Carl 58.
Saug- oder Schöpfventil, s. Fangventil 58.
Saume oder Zemre 58.
Saunders, Georg 58.
Saunier 59.
Sauppe, auch Saupe, Christ. Theodor 59.
Saur, auch Saurins, Andreas 59.
Saurin, Didier 59.
Sauvage 59.
Sauveur, Joseph 59.
Sauzay, Eugène 60.
Savard, Marie Gabriel Augustin 61.
Savart, Felix 61.
Saverien, Alexandre 63.
Savetta, Antonio 63.
Savj, Alfonso 63.
Savj, Luigi 63.
Savinelli 63.
Savioni, Mario 63.
Sax, Charles Prosper 64.
Sax, Antoine Josephe Adolphe 64.
Saxhörner, s. Sax 64.
Saxophone, s. Sax 64.
Sayne, Lambert de, s. Sainne, Lambert de 64.
Sayve, Matthias de 64.
Sayve, le comte Auguste de la croix chevrière de 65.
Sborgi, Gasparo 65.
Sborgi, Gaetano 65.
Scabellum oder Scabillum 65.
Scacchi, Marcus 65.
Scaccia, Angelo Maria 65.
Scagnello 66.
Scala 66.
Scaletta, Orazio 66.
Scalichius, Paulus 66.
Scaliger, Julius Cäsar 67.
Scaliger, Josephus Justus 67.
Scalzi, Carlo 67.
Scandelli (Scandellus) Antonio 67.
Sañetto 69.
Scapitta, Vinzencio 69.
Scapus 69.
Scarabelli, Damiano 69.
Scaramelli, Giuseppo 69.
Scarani, Giuseppo 69.
Scarani, Francesca 69.
Scaria, Emil 69.
Scarlatti, Ritter Alessandro 70.
Scarlatti, Domenico 72.
Scarlatti, Giuseppo 73.
Scarpa Seite 73.
Scarpa, Antonio 73.
Scarselli, Regnatio 74.
Scem. 74.
Scenische Spiele 74.
Schaarschmidt, Johann Friedrich 74.
Schabtei, ben Joseph 74.
Schacchi, Fortunato 74.
Schachner, Rudolph J. 74.
Schacht, Matthias Heinrich 75.
Schachtelgeigen 75.
Schack, Benedikt 75.
Schad, Joseph 76.
Schade oder Schad, Abraham 76.
Schade, Karl 76.
Schadeck, Johann 76.
Schädel, Johann Bernhardt 76.
Schäfer, Johann Heinrich 77.
Schäferpfeife 77.
Schäfertanz 77.
Schäffer, August 77.
Schäffer, Carl Friedrich Ludwig 77.
Schäffer, Heinrich 77.
Schäffer, Julius, Dr. 77.
Schäffer, Zacharias 77.
Schaerer, Melchior 77.
Schärfende Stimmen 78.
Schärtlich, Joh. Christian 78.
Schätzell, Pauline von 78.
Schaffen, Heinrich 79.
Schaffner, Nicolaus Albert 79.
Schafhäutl, Carl, Dr. 79.
Schaforgel 79.
Schafrath, Christoph 80.
Schagh, s. Sagh 80.
Schah-Culi 80.
Schale, Christian Friedrich 80.
Schalenreuter, Paul 80.
Schalischim 80.
Schall, Claus 80.
Schall 80.
Schallbecher 81.
Schallbecher 81.
Schallloch 81.
Schalmei 82.
Schalmei 83.
Schambach, Joh. Chr. 83.
Schamelius, Johann Martin 83.
Schaperpfeiff 84.
Schapler, Julius 84.
Scharbau, Heinrich 84.
Scharf 84.
Scharfonett 84.
Scharp 84.
Scharwenka, Philipp 84.
Scharwenka, Xaver 84.
Schattenberg, Thomas 84.
Schauensee, Franz Joseph Leonti Meyer de 85.
Schauer, Carl 85.
Schaufar 86.
Schauroth, Adolphine von 86.
Schautz, Matthias 86.
Schebeck, Edmund 86.
Schebest, Agnes 87.
Schechinger, Johann 87.
Schechner-Waagen, Nanette 87.
Sched, auch Schedius, Paulus Melissus 87.
Schedlich, David 87.
Schedlich, Jakob 88.
Schefer, Leopold 88.
Scheffer, Heinrich Theophil 88.
Scheffer, Paul 88.
Scheffler, Johann Gottlieb Wilhelm Seite 88.
Scheibe, Johann 88.
Scheibe, Johann Adolph 88.
Scheible, Gottfried Ephraim 89.
Scheibler, Johann Heinrich 90.
Scheid, Johann Friedrich 90.
Scheide 90.
Scheiden 91.
Scheidemann, David 91.
Scheidemann, Heinrich 91.
Scheidhauer, Christoph 91.
Scheidler, Johann David 91.
Scheidler, Sophie Elisabeth Susanne 91.
Scheidt, Samuel 91.
Scheiffelhut, Jakob 92.
Schein, Johann Herrmann 92.
Scheinaccord 93.
Scheinlein, Johann Michael 93.
Scheinlein, Matth. Friedrich 93
Scheinpflug, Christian Gotthelf 93.
Scheitholt 93.
Scheible, Johann Nepomuk 94.
Schelhammer, Günther Christoph, Dr. 94.
Schelius, Jacob 94.
Schelle, Johann 94.
Schellen 94.
Schellenbaum 95.
Schellencymbel 95.
Schellenberg, Hermann 95.
Scheller, Jacob 95.
Schelwig, Samuel 96.
Schemel, Georg Christoph 96.
Schenck, Johann Georg 96.
Schenck, Johann 96.
Schenk, Johann 97.
Schenkel 97.
Scherbaum, Joseph 97.
Scherek, Max 97.
Scherer, Anton 97.
Scherer, Hans 97.
Scherer, Johann Wilhelm August 98.
Scherer, Sebastian Anton 98.
Scherer, Theophil 98.
Scherfenstein, s. Kinnor von Scherffenstein 98.
Scherlitz, Johann Valentin 98.
Scherz, auch Scherzius, Johann Georg 98.
Scherzando 98.
Scherzo 98.
Schetky, Christoph 101.
Scheuenstuhl, Michael 101.
Scheuermann, P. Flavius 101.
Scheufler, Martin 101.
Scheyermann, Georges 101.
Scheyrer oder Schreyer, Bernhard 101.
Schiassi, Gaetano Maria 102.
Schiassi, Filippo 102.
Schiatti, Luigi 102.
Schiavelli, Julius 102.
Schicht, Joh. Gottfried 102.
Schick, Ernst Joh. Christ. 103.
Schick, Friedrich 103.
Schick, Julie 103.
Schick, Margarethe Luise 103.
Schickhard, Joh. Christian 104.
Schiebstangen 105.
Schiedmayer, Julius Seite 105.
Schiedermayer, Joseph Bernhard 106.
Schieferdecker, Johann Christian 106.
Schieferdecker, Joh. David 106.
Schiefholz, Johann Paul 106.
Schieke, Johann 107.
Schiemann, Christ. 107.
Schietto 107.
Schiff, Christian 107,
Schikaneder, Emanuel Joh. 107.
Schilcha, Anton 108.
Schild, Melchior 108.
Schilling, Gustav, Dr. 108.
Schimf, Christoph 108.
Schimon, Adolf 108.
Schimperlin, Christian 108.
Schimpke, Christoph 109.
Schindelmeisser, Fanny 109.
Schindelmeisser, Louis 109.
Schindler, Anton 109.
Schindler, Joh. Christian Theophil 110.
Schindler, P. S. 110.
Schindler, Katharina, geb. Leidner 110.
Schindlöcker, Philipp 110.
Schindlöcker, Wolfgang 110.
Schinke, Joseph 110.
Schiverring, Niels 111.
Schira, Francesco Vincenzio 111.
Schirer, Joseph 111.
Schisma 111.
Schizzi, Graf Folchino 111.
Schlachtmusik 111.
Schladebach, Dr. Julius 112.
Schlaeger, Hans 112.
Schlag 112.
Schlag 113.
Schlagfeder 113.
Schlaghölzer 113.
Schlaginstrumente 113.
Schlagmanieren 114.
Schlagzither 114.
Schlangenrohr, s. Serpent 114.
Schlecht, Raimund 114.
Schlechtblasen 115.
Schlechte Note 115.
Schlechter Matthias 115.
Schechter Contrapunkt 115.
Schlechter Takt 115.
Schlechter Takttheil 115.
Schlegel, Elias 115.
Schlegel, Friedrich Anton 115.
Schleifbogen, s. Bogen 115.
Schleifen, s. Parallelen 115.
Schleifen 115.
Schleifer 115.
Schleifer 115.
Schleiflade, s. Windlade 116.
Schleifzunge 116.
Schleinitz, Conrad 116.
Schleppen 116.
Schlesinger, David 116.
Schlesinger, Martin 116.
Schlesinger, Martin Adolph 116.
Schlesinger, S. 117.
Schlett, Joseph 117.
Schletterer, Hans Mich. 117.
Schletterer, Hortensia, geb. Zirges 117.
Schleuse 1.7.
Schlicht, s. Schlecht 117.
Schlicht, Levin Jonathan 118.
Schlichtegroll, Ad. Heinr. Friedrich von 118.

Schlick, Arnold Seite 118.
Schlick, Arnold 118.
Schlick, JohannConrad 118.
Schlick, Regina Strina Sacchi 119.
Schlick, Johann Friedrich Wilhelm 119.
Schlick, Rudolph 120.
Schliebner, Gotthold Aug. 120.
Schlimbach, Georg Christ. Friedrich 120.
Schlimme Taktzeit 120.
Schloer, François 120.
Schloesser, Adolf 120.
Schloesser, Louis 121.
Schloss, Sophie 121.
Schlottmann, Louis 121.
Schlumbach, Johann Julius 121.
Schlüssel 121.
Schlüssel 121.
Schlüssel 121.
Schlüssel 121.
Schlüsselfiedel 121.
Schlüsselventil, s. Ventil 122.
Schluss 122.
Schlussfall, s. Cadenz und Tonfall 122.
Schlussfermate, s. Fermate 122.
Schlussgesang 122.
Schlussnote 122.
Schlusssatz 122.
Schlusszeichen, s. Fermate 122.
Schmähling, Gertr. Elise, s. Mara 122.
Schmal, Georg Friedrich 122.
Schmalz, Amalie 122.
Schmeil 122.
Schmelz, P. Simpertus 122.
Schmelzer, JohannHeinrich 123.
Schmetzer, Georg 123.
Schmid, Anton 123.
Schmid, Anton 123.
Schmid, Bernhardt, auch Schmidt 124.
Schmid, Carl, Dr. 124.
Schmid, Christian Ernst 124.
Schmid, Hieronimus Wilh. 124.
Schmid, Joseph 125.
Schmidius, oder Schmid, Johann Andreas 125.
Schmidlin, Johann 125.
Schmidt, August 125.
Schmidt, Balthasar 125.
Schmidt, Bernhard 125.
Schmidt, Carl 125.
Schmidt, Christoph 126.
Schmidt, Friedrich 126.
Schmidt, Gustav 126.
Schmidt, Herrmann 126.
Schmidt, Jacob 126.
Schmidt, Johann 126.
Schmidt, Johann Baptist 126.
Schmidt, Johann Christian 126.
Schmidt, Joh. Georg 127.
Schmidt, Joh. Jacob 127.
Schmidt, Johann Michael 127.
Schmidt, Johann Michael 127.
Schmidt Johann Philipp 127.
Schmidt, Louis 128.
Schmidt, Melchior 128.
Schmidt, Simon Georg 128.
Schmidt, Théodor 128.
Schmidt, Thomas 128.
Schmidt, Wilhelm, Dr. 128.
Schmidtchen, Christoph Benj., s. Schmiedtchen Seite 128.
Schmiedeknecht, Johann Matthes 128.
Schmiedt, Siegfried 128.
Schmiedtchen, Christian Benjamin 128.
Schmitt, Alois 128.
Schmitt, Alois G. 129.
Schmitt, Cornelia 130.
Schmitt, Friedrich 130.
Schmitt, Jacob 130.
Schmitt, Joseph 130.
Schmitt, Joseph Andreas 131.
Schmitt, Lorenz 131.
Schmitt, Nicolaus 131.
Schmittbauer, Joh. Aloys 131.
Schmoll, Friedrich 131.
Schmigel, Joh. Christoph 131.
Schnabel 132.
Schnabel 132.
Schnabel, Joseph Ignaz 132.
Schnabel, Joseph 133.
Schnabel, Karl 133.
Schnabel, Michael 134.
Schnabelflöten 134.
Schnaccade 134.
Schnaderhüpferl 134.
Schnarrwerk, s. Zungenwerk 135.
Schnecke 135.
Schnegans, Cyriacus, auch Snegasius 136.
Schneider, Andreas 136.
Schneider, Carl Adam von 136.
Schneider, Conrad Michael 136.
Schneider, Franz 136.
Schneider, Friedrich Joh. Christian 136.
Schneider, Georg Abraham 136.
Schneider, Caroline 138.
Schneider, Georg Lorenz 138.
Schneider, Johann 139.
Schneider, Johann Georg Wilhelm 139.
Schneider, Johann Gottlob 139.
Schneider, Johann Gottlieb 142.
Schneider, Johann Julius 142.
Schneider, Louis 144.
Schneider, Dr. Peter Joseph 144.
Schneider, Theodor 144.
Schneider, Wilhelm 144.
Schneitzhöffer, Jean Madeleine 145.
Schnell, Johann 145.
Schnell, Johann Jacob 145.
Schneller 145.
Schnitker, Arp 145.
Schnitker, Franz Caspar 146.
Schnitzer, Franz 146.
Schnitzer, Sigismund 146.
Schnitzki, Gregor 146.
Schnorr von Carolsfeld, Ludwig 146.
Schnyder von Wartensee, Xavier 146.
Schoberlechner, Franz 147.
Schoberlechner, Sophie 148.
Schobert 148.
Schoeber, David Gottfried 148.
Schoeffer, Peter 148.
Schön, Moritz 148.
Schönberg 149.
Schöne, Joh. Gottlieb 149.
Schönbeck, Carl Sigismund Seite 149.
Schoenfeld, Carl 149.
Schönfeld, Joh. Ferdinand von 149.
Schönprincipal 149.
Schöpfbälge 149.
Schöpfventil, s. Saugventil 150.
Schoettgen, Christian 150.
Schofar od. Schophar 150.
Scholl, Carl 150.
Schol oder Scholl, Dirk 150.
Schollenberger, Caspar 150.
Scholz, Bernhard 150.
Schomler, Bartholomäus 151.
Schonat, Johann Wolf 151.
Schonsleder, Wolfgang 151.
Schookius 151.
Schopp, Albert, od. Schoope 151.
Schopp, Joh., auch Schoope 151.
Schophar, s. Schofar 151.
Schorn, Johann Paul 151.
Schornburg, Heinrich 151.
Schortmann 152.
Schott, Caspar 152.
Schott, Conrad 152.
Schott, Johann Georg 152.
Schottisch, s. Ecossaise 152.
Schottky, Julius Maximilian 152.
Schradieck, Henry 152.
Schramm, Johann Christian 153.
Schramm, Melchior 153.
Schräge Bewegung 153.
Schräger Strich 153.
Schränkstifte 154.
Schraubenmechanismus 154.
Schreck, Valentin 154.
Schreger, Johann Georg 154.
Schreibart, s. Stil 154.
Schreiber, Aloys 154.
Schreiber, Louis 154.
Schreyer, Pater Bernard 154.
Schreyer, Christ. Heinrich 154.
Schreyer, Pater Gregor 155.
Schrimpf, Heinrich 155.
Schröckh, August 155.
Schröder, Albert 155.
Schröder Karl 155.
Schröder, Karl 155.
Schröder, Heinrich 155.
Schröder, Karl Michael 156.
Schröder-Devrient, Wilhelmine 156.
Schröder-Steinmetz, Nicolaus Wilhelm 158.
Schröter, Christoph Gottlieb 158.
Schröter, Corona Elisabeth Wilhelmine 159.
Schröter, Johann Georg 159.
Schröter, Leonhard 160.
Schröter, Johann Samuel 160.
Schryari 160.
Schuback, Jakob 160.
Schubart, Christ. Friedrich Daniel 160.
Schubert, David 161.
Schubert, Ferdinand 161.
Schubert, Franz Peter 161.
Schubert, Franz Anton 165.
Schubert, Franz 165.
Schubert, Maschinka 165.
Schubert, Johann Friedrich 166.
Schubert, Joseph Seite 166.
Schubert, Louis 167.
Schuberth, Gottlob 167.
Schuberth, Carl 167.
Schubiger, Pater Anselm 168.
Schuch, Ernst 168.
Schucht, J. F. 168.
Schuckih 169.
Schübler, Christian Louis 169.
Schüdt, Johann Jacob 169.
Schüler, Henriette, siehe Spitzeder 169.
Schürer, Johann Georg 169.
Schütz, Gabriel 169.
Schütz, Heinrich 170.
Schütze, Alfred Eduard 173.
Schütze, Johann Friedrich 174.
Schütze, Johann Stephan 174.
Schuhbauer, Luc. 174.
Schuhbauer, Th. Joachim 175.
Schuhplattl-Tanz 175.
Schulhoff, Julius 175.
Schulkleinod 176.
Schulten, B. W. 176.
Schultergeige 176.
Schultheiss, Benedict 176.
Schulting, Cornelius 176.
Schultz, Edwin 176.
Schultze, Andreas Heinrich 177.
Schultze, Christoph 177.
Schultze, Johann 177.
Schultze, Johann Christoph 177.
Schultze, Johann Nicolaus Wilhelm 177.
Schultze, O. K. F. W. 177.
Schulz, Adolf 177.
Schulz, August 177.
Schulz, Carl 178.
Schulz, Ferdinand 178.
Schulz, Johann Abraham Peter 178.
Schulz, Johann Friedrich 181.
Schulz, Joh. Phil. Christ. 181.
Schulz 181.
Schulz-Beuthen, Heinrich 181.
Schulz-Schwerin, Carl 181.
Schulze, Adolph 182.
Schulze, Josephine 182.
Schulze, Hedwig 182.
Schumann, Gustav 182.
Schumann, Robert 182.
Schumann, Clara Josephine 185.
Schumler, Bartholomeus 186.
Schund, Joachim 186.
Schundel, Valentin 186.
Schunke 186.
Schunke, Michael 186.
Schunke, Gottfried 186.
Schunke, Andreas 186.
Schunke, Christoph 187.
Schunke, Gotthilf 187.
Schunke, Karl 187.
Schunke, Karl 187.
Schunke, Louis 187.
Schuppanzigh, Ignaz 187.
Schuricht, Matthias 187.
Schurmann, Georg Caspar 188.
Schurtzfleisch, Conr. Sam. 188.
Schuster, Aug. Carl H.
Schuster, Christian Daniel 188.
Schuster, Ignaz 188.
Schuster, Joseph 188.
Schusterfleck, s. Rosalia 189.

Schuyt, Cornelius Seite 189.
Schwab, François Marie Louis 189.
Schwäbisch 190.
Schwägel, auch Schwegel 191.
Schwärmer 191.
Schwaiger, Georg 191.
Schwanberg, Johann 191.
Schwanenberg, Joseph Franz 192.
Schwanengesang 192.
Schwantzer, Hugo 192.
Schwartz 192.
Schwartzkopf, Théodor 192.
Schwarz, Andreas Gottlob 193.
Schwarz, Christoph Gottlob 193.
Schwarz, Eberhard Friedrich 193.
Schwarz, Friedrich Heinrich Christian 193.
Schwarz, Georg Christoph 193.
Schwarz, Thomas 193.
Schwarz, Wilhelm 193.
Schwebende Haue, s. Haue 193.
Schwebende Stimmung 193.
Schwebung 194.
Schwedische Stiche 194.
Schwegel, auch Schwägel und Schwiegel 194.
Schwegler, Johann David 195.
Schweighofer, Johann Michael 195.
Schweinefleisch 195.
Schweinitz, Daniel von 195.
Schweineorgel 195.
Schweitzer, Anton 195.
Schweizerbass, s. Schweizerpfeife 196.
Schweizerpfeife 196.
Schweizerpfeife (Orgel) 196.
Schweling, s. Sweling 196.
Schwellen der Stimme, s. Messa voce 196.
Schwellton 196.
Schweller 196.
Schwemmer, Heinrich 196.
Schwenke, auch Schweneke, Christian Friedrich Gottlieb 196.
Schwenke, Johann Friedrich 197.
Schwenke, Karl 197.
Schweran 197.
Schwere Takttheile 197.
Schwiegel, s. Schwegel 197.
Schwindel oder Schwindl, Friedrich 197.
Schwingungen 197.
Schwingungsknoten 198.
Scialumo (ital.) 198.
Scindapsus 198.
Scio, Etienne 198.
Scio, Julie Angélique 198.
Scioltamente (ital.) 198.
Scioltezza (ital.) 198.
Sciolto (ital.) 198.
Sciroli, Gregorio 198.
Scolari, Josefo 198.
Scoppa, Antonio 198.
Scordato 199.
Scordatura 199.
Score (engl.) 199.
Scorpione, Dominico 199.
Scotto, Ottaviano 199.
Scotto, auch Scoto, Girolamo 199.
Scultetus oder Sculptetus, Joannes 199.
Scultetus, Georg 199.
Sdegnoso 200.
Se bisogna (ital.) 200.
Se piace (ital.) Seite 200.
Sebastiani, Claudius 200.
Sebastiani, Ferdinand 200.
Sebastiani, Johann 200.
Sebenico, Domenico Giovanni 200.
Sebor, Carl 200.
Secanilla, Don Francesco 200.
Seccarrara 201.
Sechs 201.
Sechsachteltakt 201.
Sechser 201.
Sechsvierteltakt 201.
Sechszehnfüssig, s. Fuss 201.
Sechszehntheilnote 201.
Sechter, Simon 202.
Second-dessus (franz.) 202.
Seconda (weibl.), secondo (m.) 202.
Secondo volta 202.
Seconda parte 202.
Secrites 202.
Secret d'Orgue 202.
Selectionalzeile 202.
Secundarius, s. Secundiren 202.
Secunde 202.
Secundenaccord oder Secundaccord, auch Secund-Quart-Sext-Accord 203.
Secunda toni oder modi 203.
Secundquintaccord 203.
Secundquartquintaccord 203.
Sedecima oder Sedez 203.
Sedlazek, Johann 203.
Sedmik 203.
Sedulius, Cajus Caelius 203.
Seeber, Nikolaus 204.
Seeger, Carl Anton Heinrich 204.
Seegert, auch Seger und Zekert, Josef Ferd. Nov. 204.
Seel, Jacob 204.
Seele 204.
Seelen, Johann Heinrich von 204.
Seeling, Hans 205.
Seemann, Gottfr. Wilhelm 205.
Seger, Johann Ernst 205.
Segni, Giulio, gewöhnlich Giulio di Modena 205.
Segno-Zeichen, s. Al Segno 205.
Segno di silenzio 205.
Segond, L. A 205.
Segue 205.
Seguidilla 205.
Schling, Joseph Anton 208.
Seidel, Carl 208.
Seidel, Ferdinand 208.
Seidel, Friedrich Ludwig 209.
Seidel, Johann Julius 209.
Seidel, Samuel 209.
Seidelmann, Eugen 209.
Seidelmann, Marie, geborene Dickmann 209.
Seidl 210.
Seidler, Carl August 210.
Seidler, Caroline, geborene Wranitzki 210.
Seifert, Emil Carl 210.
Seiffert, Carl 210.
Seifriz, Max 211.
Seiler, Josef 211.
Seirites 211.
Seitenbewegung, s. Bewegung 211.
Seitenfaltenbretter 211.
Seixas, Jozé Antonio Carlos 211.
Séjan, Nicolaus 211.
Séjan, Louis 212.
Selah Seite 212.
Selamie 212.
Seldius, Georg Sigismund 212.
Selichius, Daniel 212.
Seligmann, Hippolyte-Prosper 212.
Selle, Thomas 212.
Selletti, Giuseppo 213.
Selli, Prosper 213.
Sellner, Joseph 213.
Selm, van Gerard Zeylmans 213.
Selneccer, Nicolaus, eigentlich Schellenecker 214.
Selvaggi, Gasparo 214.
Semeiographie 214.
Semeiomelodion 214.
Semi (latein.) 214.
Semibrevis 215.
Semicantus 215.
Semicircolo 215.
Semicroma 215.
Semidiapason 215.
Semidiapente 215.
Semiditatessaron 215.
Semiditas 215.
Semiditonus 215.
Semiditonus cum Diapente 215.
Semifusa 215.
Semiminima 215.
Semisuspirium 215.
Semitonium 215.
Semitonium majus 215.
Semitonium minus 215.
Semitonium modi 215.
Semitonium fictum 215.
Semitonium naturale 215.
Semiographie, s. Semeographie 215.
Semilli, Richard von 215.
Semmler, Christoph 215.
Semmler, Franz Xaver 215.
Semplice 216.
Sempre 216.
Senaillé, Jean Baptiste 216.
Senal oder Senel 216.
Senecé oder Senecal, Antoine Bauderon sieur de 216.
Senesino, s. Bernardi, Francesco 216.
Senesino, s. Tenducci 216.
Senff, Bartholf 216.
Senfel oder Senfi, Ludwig 216.
Sengstacke, Christiane, geb. Grund 219.
Senguerd, Walafried 219.
Sennefelder, auch Senefelder, Aloys 219.
Sennert, Andreas 220.
Senza (ital.) 220.
Séprés, Pierre Ypres la Ramée de 220.
Septachord, s. Heptachord 220.
Septaccord, s. Septimenaccord 220.
Septett, Septetto 220.
Septuor 220.
Septime 221.
Septimenaccord 222.
Septimenfolgen 227.
Septimole, Septole 227.
Septuor, s. Septett 227.
Sequenz 227.
Sequenz — Sequentia Prosa 227.
Sequialtera, s. Sesquialtera 229.
Serao, Franz 229.
Serassi, Giuseppo 229.
Serassi, Carl 230.
Serena 230.
Serenade, Serenata 230.
Sericus Seite 231.
Serinda (auch Saurinda) 231.
Serinette 232.
Sering, Friedrich Wilhelm 232.
Serini, Guiseppo 233.
Serioso 233.
Sermes, François de 233.
Sermisy, Claude de 233.
Servo (spr. Sjerow), Alex. Nikol. 234.
Serpent, ital. Serpentone 235.
Serpent 236.
Serperio, Francesco 236.
Serra, Giovanni 236.
Serra, Michele Angelo 236.
Serra, Paolo 236.
Serrata (ital.) 236.
Serré, Jean de 236.
Sertin 236.
Servais, Adrien François 236.
Servais, Joseph 237.
Servin, Jean 237.
Serwaczyński, Stanislav 237.
Sesé, Don Juan 238.
Sesquialtera 238.
Sesquialtera diminuta 238.
Sesquialtera maggiore perfetta 238.
Sesquialtera maggiore imperfetta 238.
Sesquialtera minore perfetta 238.
Sesquialtera minore imperfetta 238.
Sespialtera proportio 238.
Sesquialter 238.
Sesquiottava 238.
Sesquiquarta dupla 238.
Sessi-Natorp, Marianne 238.
Sessi, Imperatrice 239.
Sessi, Anna Maria 239.
Sessi, Victoria 239.
Sessi, Caroline 239.
Sessi-Freyse, Emma 239.
Sessi, Maria Therese 239.
Sesta (ital.) 240.
Sestetto (ital.) 240.
Sestupla di semiminime 240.
Settetto (ital.) 240.
Settima (ital.) 240.
Settimana santa 240.
Setzart 240.
Setzkunst 240.
Setzmaschine, s. Melograph 240.
Setzstücke 240.
Seuffert, Johann Philipp 240.
Seuffert, Johann Ignaz 240.
Seuffert, Franz Ignaz 240.
Severi, Francesco 240.
Severo, Antonius 241.
Severus, s. Gastorius 241.
Sévin, Anton de 241.
Sévin, Julien 241.
Sewuri 241.
Sexachord 241.
Sexta 241.
Sexta 241.
Sexta toni 241.
Sexte 241.
Sextaccord 241.
Sextenfolge 242.
Sextentriller 242.
Sextett 242.
Sextole 242.
Sextquartaccord 242.
Sextquintaccord 242.
Seybothius, Joannes 242.
Seydelmann, Franz 243.
Seyffarth, Joh. Gabriel 243.
Seyfert, Johann Gottfried 244.
Seyfried, Johann Christoph 244.
Seyfried, Ignaz Xaver 244,

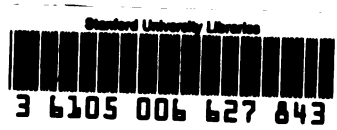
Seytre, Charles Félix Seite 245.
Seyxas, J. A. C. 245.
Sf oder Sfz 245.
Sforzando, sforzato (ital.) 245.
Sfzp 245.
Sforzato piano 245.
Sgallinacciare (ital.) 245.
Sgambetti, Giovanni 245.
Shake (engl.) 245.
Sharp (engl.) 245.
Sharp, Richard 245.
Shephard, John 245.
Sheeles, John 246.
Sherard, James 246.
Sheridan, Elisabeth, geb. Lindley 246.
Sheridan, Mistres 246.
Sheryngham 246.
Shield, William 246.
Shore, John 247.
Shuttleworth, Obadiah 247.
Si 247.
Si 247.
Si majeur (franz.) 247.
Si mineur (franz.) 247.
Si bémol 247.
Si bémol majeur (franz.) 247.
Si bémol mineur (franz.) 247.
Si naturel (franz.) 247.
Si (ital.) 247.
Si leva il sordino 247.
Si levano i sordini 247.
Si replica 247.
Si segue 247.
Si tace 247.
Si volte 247.
Siani, Valentino 247.
Siao 247.
Sibelli, Johann Anton 247.
Sieber, Urban Gottfried 247.
Sibin, Gregor 248.
Sibin, André 248.
Sibire, Antoine 248.
Siboni, Erik 248.
Siboni, Giuseppe 248.
Sicard, Laurent 248.
Sicard, Pauline 248.
Sicci, Analetus 248.
Sichart, Lorenz 248.
Siciliano 249.
Sick, Anna Laura, geborene Mahir 249.
Sickermann, Adrian 249.
Sickermann, Michel 249.
Sickermann, Joachim 249.
Sieb 249.
Siebeck, Gustav Heinrich Gottfried 249.
Siebeck, August David Heinrich 249.
Sieben 249.
Siebenkäs, Johann 249.
Siebenpfeife 250.
Siebensprung 250.
Sieber, Anton 251.
Sieber, Ferdinand 251.
Sieber, Gottfried 251.
Siebigk, Christian Albrecht 252.
Siebold, Carl von 252.
Siebold, Johann Barthel 252.
Sieburg, Just. 252.
Siede, Julius 252.
Siefert, Heinrich 252.
Siegel, C. F. W. 253.
Siegert, Gottlob 253.
Siegfried, Othon 253.
Siegmeyer, auch Siegmeier, Johann Gottlieb 253.
Siegroth, Hilarius, Freiherr von 253.
Siegue, s. Segue 253.
Siemers, Carl Heinrich August Seite 253.
Siering, Moritz 253.
Siesto, Joseph 254.
Sievers, Georg Ludwig Peter 254.
Sievers, Heinrich Jacob, s. Sivers 254.
Sievers, Johann Friedrich Louis 254.
Siface, Giovanni Francesco 254.
Sifflöt 254.
Sigebertus 255.
Siger (lateinisch Paulus Sigerus) 255.
Sigismundo d'India 255.
Sigl-Vespermann 255.
Signalhorn 255.
Signalist 255.
Signaturen 255.
Signorelli, Pietro Napolitano 255.
Signoretti, Aurelius 256.
Signoretti, Guiseppo 256.
Signum 256.
Signa externa 256.
Signa interna 256.
Signa augentis 256.
Signa diminuentia 256.
Signa chromatica 256.
Signa accidentia 256.
Signum contra Signum 256.
Sigo, Abt Monasterii S. Florentii Salmurensis ad Ligerini 256.
Siguidilla, s. Seguidella 256.
Sikorski, Jos. 256.
Silas, Eduard 257.
Silbendehnung, s. Coloratur, Melisma 257.
Silber, Eucharius 257.
Silbermann 257.
Silbermann, Andreas 257.
Silbermann, Gottfried 257.
Silbermann, Johann Andreas 259.
Silbermann, Johann Daniel 259.
Silbermann, Johann Heinrich 260.
Silcher, Friedrich 260.
Si levano il sordino 260.
Silence (franz.) 260.
Silenzio 260.
Silenzio perfetto (ital.) 260.
Sillabisation 260.
Sillabischer Gesang 260.
Sillet (franz.) 260.
Silva, auch Sylva, Andreas 260.
Silva oder Sylva, Pater Manuel Nunes da 261.
Silva, Poll de 261.
Silvani, Giuseppo Antonio 261.
Silvestari, Florimond 261.
Simikon oder Semicum 262.
Simili (ital.) 262.
Simon, C. A. 262.
Simon, Christian 262.
Simon, Johann Caspar 262.
Simon, Louis Victor 262.
Simonelli, Mattias 262.
Simonet, François 263.
Simonetto, Leonardo 263.
Simonides 263.
Simonini, s. Pollet Marie Nicole 263.
Simonoff 263.
Simons-Candeille, Amélie Julie 263.
Simplice, einfach, s. semplice 264.
Simplificationssystem, s. Geschichte der Orgel 264.
Simpson, Christopher 264.
Simpson, Thomas Seite 264.
Sine al fine 264.
Sine Keman 264.
Sinfonie, Symphonia, s. Symphonie 264.
Sinfonia concertata 264.
Sinfonia a programma 265.
Singakademie 265.
Singbühne 265.
Singel-Korthol 265.
Singkugel 265.
Singmanieren 265.
Singe-Tänze 265.
Singelée, Jean Baptiste 266.
Singer, Edmund 266.
Singer, Johann 266.
Singer, Otto 266.
Singer, P. Petrus 267.
Singspiel 267.
Singstimme 272.
Singstück 272.
Sinico, Giuseppo 272.
Sinistra 272.
Sinn, Christoph Albert 272.
Sinzig, Georg Louis 272.
Sip (ungarisch) 273.
Sirène 273.
Sirenen 273.
Sirenion 274.
Si replica 274.
Siri, Giacomo 274.
Sirmin, Magdalena Lombardini de 274.
Sirotti, Francesco 274.
Sirventes 274.
Sister 275.
Sistini, Teodoro 275.
Sistrum 275.
Si tace, tacet 276.
Siticines (latein.) 276.
Sitole oder Citole 276.
Sitter, André Paul 276.
Sittinger, Conrad 276.
Sitz der Accorde 276.
Sivers, Heinrich Jacob 276.
Sivori, Ernst Camille 277.
Sixt, Johann August 278.
Sixt, Johann 278.
Sixtinische Kapelle 278.
Skalden 279.
Skindapsos 279.
Skolïon 279.
Skraup, Fr. 280.
Skraup, Joh. Nep. 280.
Skrydanek, Joseph 281.
Slama, Anton 281.
Slargando 281.
Slatkonia, Georgius 281.
Slavik, Josef 281.
Slentando (ital.) 281.
Slevogt, Gottlieb 281.
Slissato (ital.) 281.
Sloczynski, Adalbert 281.
Sloper, E. H. Lindsay 281.
Smanioso 282.
Smart, Georg 282.
Smart, Heinrich 282.
Smethergell, J. 282.
Smetana, Friedrich 282.
Smiuendo 282.
Sminuito 282.
Smith, Amand Wilhelm 282.
Smith, Ehrhard 282.
Smith, Johann Christoph 282.
Smith, John Spencer 283.
Smith, John Stafford 283.
Smith, Robert 283.
Smolar, Franz 284.
Smorendo 284.
Smorzando 284.
Smorzato 284.
Sneedorf 284.
Snegass, s. Schneegass 284.
Snel, Joseph François 284.
Snep, Jean 285.
Soave, soavemente (ital.) Seite 285.
Soaves, Manuel 285.
Sobeck 285.
Sobolewski oder Sobolewsky, Eduard 285.
Society of ancient Music, s. Akademie 285.
Sodi (auch Sody), Carlo 285.
Sodi, Piétro 285.
Soedermann, Aug. Johann 286.
Soerensen, Johann 286.
Soggetto (ital.), auch suggetto 286.
Sogner, Thomas 286.
Sogner, Pasquale 286.
Sohier, Matthias 287.
Soifflöte, s. Sifflöte 287.
Sojka, Mathias 287.
Sokol, Jos 288.
Sol 288.
Sol dièse 288.
Sol dièse majeur 288.
Sol dièse mineur 288.
Sola, Charles Michel Alexis 288.
Solano, Francis. Ign. 288.
Solacinal 288.
Solcional 288.
Solera, Themistocles 289.
Solère, Etienne 289.
Sol-fa 289.
Solfeggio (ital.) 289.
Solfège (franz.) 289.
Solfeggiren 289.
Solfeggisten 289.
Soli 293.
Solicinien 293.
Solié, Jean Pierre, eigentlich Soulier.
Solié, Emile 293.
Solito (ital.) 293.
Soliva, Carlo E. 293.
Soller, eigentlich Solère 294.
Sollecito (ital.) 294.
Solmisation 294.
Solnitz, Anton Wilhelm 297.
Solo (ital.) 297.
Solist 298.
Solosänger 298.
Solospieler 298.
Soloquartett 298.
Solostimme 298.
Sol re 298.
Sol ut 298.
Soma 288.
Somis, Lorenzo 298.
Somma, Luigi 299.
Sommer, Johann 299.
Sommer 299.
Son (franz.) 299.
Sonamento di stromenti 299.
Sonante 299.
Sonare alla mente (ital.) 299.
Sonata oder Suonata 299.
Sonata da camera 306.
Sonata da Chiesa (ital.) 306.
Sonatina 306.
Sonator 306.
Sonettes 306.
Sonevole 306.
Soni, suoni, sons 306.
Soni acuti, hauts, aigus 306.
Soni alterati 306.
Soni antiphoni 306.
Soni consoni 306.
Soni diaphoni 306.
Soni distincti 306.
Soni enarmonici 306.
Soni homophini, aequisoni 306.
Soni mobiles 306.
Soni naturales 306.
Soni stantes 306.
Sonne, Janus Michael 306.

Sonnenfels, Joseph, Ritter von Seite 306.
Sonnenkalb, Johann Friedrich 306.
Sonnetti, Jean Jacques (s. Goudar) 307.
Sonnleithner, Christoph 307.
Sonnleithner, Joseph 307.
Sonno-tsasemi 307.
Sonometer 307.
Sonore (franz.) 307.
Sons harmoniques (franz.) 307.
Sontag, Christoph 307.
Sontag, Henriette 307.
Sonus (latein.) 312.
Sophie Charlotte 312.
Sophia Elisabeth 312.
Sophronius 312.
Sopra (ital.) 312.
Sopran, s. Discant 312.
Sopranist 312.
Soprano 312.
Sor, Fernando 312.
Sordin-Fortepiano, s. Sordin-Pianoforte 313.
Sordo 313.
Sordoni (ital.) 313.
Sordun 313.
Sordun 313.
Sore oder Shore, Martin 314.
Sorge, Georg Andreas 314.
Soriano, Francesco 315.
Soriano-Fuertes, Don Mariano 315.
Sorti, Bartholomeo 317.
Sortisatio 317.
Sortitta (ital.) 313.
Sospirando, sospirante (ital.) 317.
Sospiro, Sospirum, Soupir 317.
Sospirevole, sospiroso (ital.) 317.
Sostenuto (ital.) 317.
Sostratus 317.
Sotericus 317.
Soterides 317.
Soto, Francesco 317.
Soto, José 317.
Sotos, Andreas de 317.
Sottono, Joã 318.
Sotto voce (ital.) 318.
Soubre, Etienne Joseph 318.
Soubrette (franz.) 318.
Souffarah 318.
Souffleur (Einbläser) 318.
Souhaitty, P. Jean Jacques 318.
Soullier de Roblain, Charles Simon Pascal 319.
Soupir (franz.) 319.
Sourdeline 319.
Sourdine 319.
Sousa-Villalobos, Matthias de 319.
Soussmann, Heinrich 319.
Sowinsky, Albert 319.
Sozzi, Francesco 320.
Späth, Andreas 320.
Späth, Johann Adam 320.
Spagnuola 320.
Spaletti, Rafael 320.
Spannbälge, s. Balg und Orgel 320.
Spanische Guitarre 320.
Spanisches Kreuz 320.
Spanische Musik 321.
Spanische Reiter, s. Reiter, spanische 347.
Spangenberg, Cyriacus 347.
Spangenberg, Johann 347.
Spanheim, Ezechiel, Freiherr von 347.
Spamer, Josef 347.
Sparaccioni, Giov. 347.
Sparono, Francesco Seite 347.
Sparre, Nicolaus, genannt Hiersingius 347.
Sparry, Franz 348.
Spart, Spartito 348.
Spassa pensiere 348.
Spataro, Giovanni, auch Spadaro 348.
Spatium 348.
Spaventa, Scipio 348.
Spaziano, Francesco 348.
Spazie 348.
Spazier, Johann Gottlieb Carl 348.
Spech, Johann 349.
Specht, Balthasar 349.
Species octave, Species diapason 349.
Speckhuns, Christian 349.
Speculum 349.
Spee, Friedrich von Langenfeld 349.
Speelmann, Henry 349.
Speer, Daniel 350.
Speidel, Wilhelm 350.
Speidel, Ludwig 351.
Speier, Wilh. 351.
Speilier, Peter 351.
Spencer, John 351.
Spencer, Karl 352.
Spengler, Lazarus 352.
Speranza, Antonio 352.
Speranza, Alessandro 352.
Speratus, Paul, eigentlich Spretten 352.
Sperduti, Angelina 352.
Sperger, Johann 352.
Sperling, Johann Peter Gabriel 352.
Sperling, Otto 352.
Sperrventil 352.
Spethen, Johann 353.
Speuy, Heinrich 353.
Speyer, s. Speier.
Sphären-Musik 353.
Spianato (ital.) 355.
Spiccato 355.
Spiegel 355.
Spielart, Spielweise, s. Vortrag 356.
Spieldosen od. Musikdosen 356.
Spielgraf 356.
Spielleute 356.
Spiess, Johann Martin 372.
Spiess, Meinrad 372.
Spiletta, Sign., geb. Giordani 372.
Spillflöte, s. Gemshorn 372.
Spinaccino, Francesco 372.
Spindelflöte, s. Spitzflöte 372.
Spindler, Franz Stanislaus 372.
Spindler, Fritz 373.
Spinett 373.
Spinettchen 374.
Spinettdraht 374.
Spinettzug, s. Spinettchen 374.
Spirafina 374.
Spiridione, Berthold 374.
Spiritoso — Spirituoso, con spirito 374.
Spithama 374.
Spitta, Dr. Philipp 374.
Spitz-Cornetto 375.
Spitzeder, Betty, geborene Vio 375.
Spitzeder, Henriette, geborene Schüler 375.
Spitzeder, Joseph 375.
Spitzflöte 375.
Spitzharfe 375.
Spitzel, Theophilus 376.
Spörken oder Spork, Franz Anton, Reichsgraf von Seite 376.
Spohr, Louis 376.
Spon, Jacques 383.
Spondäus 383.
Spondauls 383.
Spondaules 383.
Sponholtz, Adolph Heinrich 383.
Sponsel, Johann Ulrich 383.
Spontini, Gasparo Luigi Pacificus, Graf von St. Andrea 383.
Spontoni, Allessandro 388.
Spontoni, Bartolomeo 388.
Spork, s. Spörken 388.
Sprengel, Mathias 388.
Sprengel, Peter Nathanael 388.
Springen 388.
Springende Bewegung, s. Bewegung 388.
Springer oder Docken 389.
Springer, Vincent 389.
Springer 389.
Springlade 389.
Springventil, s. Ventil 389.
Sprung 389.
Spunde 389.
Spuntoni, Carlo 389.
Squarcialupi, Antonio, od. Schuarcialupi 389.
SS. 389.
Saaffi-eddin-abdolmumin benfachir al-ormewi 389.
Ssipowka 389.
Sswirelka 389.
Staab, P. Odo 389.
Stabat mater 389.
Stabile, Annibal 390.
Stabile, Francesco 390.
Stabingher, Mattias, eigentlich Matthias Stabinger 390.
Stabreim 390.
Stabshornist 390.
Stabstrompeter 390.
Staccato 390.
Stachel 391.
Stade, Franz 391.
Stade, Heinrich Bernhard 391.
Stade, Wilhelm, Dr. 391.
Stadelmeyer oder Stadlmayer, Johann 391.
Staden, Adam 392.
Staden, Johann Gottlieb 392.
Staden, Sigismund Theophilus 392.
Stading 393.
Stadler 393.
Stadler, Felix 303.
Stadler, Josef 393.
Stadler, Josef 393.
Stadler, Abt Maximilian 393.
Stadtfeld, Christian Joseph Franz Alexander 394.
Stadtmusicus 395.
Stägemann, Max 398.
Staehle, Hugo 398.
Staehlin-Storksbourg, Jakob von 398.
Ständchen, s. Serenade 398.
Staes, Ferdinand Philipp Joseph 398.
Staes, Guillaume le jeune 399.
Stafford, William Cooke 399.
Staggione (ital.) 399.
Staggione di Cartello 399.
Stahlclavier 399.
Stahldraht, s. Saiten 399.
Stahlharmonika 399.
Stahlhuth, Georg 399.
Stahlknecht, Adolph 400.
Stahlknecht, Julius Seite 400.
Stahlspiel 400.
Stahlspiel 400.
Stainer, Jacob 400.
Stainer, Marcus 401.
Stamaty, Camille Marie 401.
Stamegna, Nicolas 403.
Stamentienbass, s. unter Stamentienpfeife 403.
Stamentienpfeife 403.
Stamitz, Anton 404.
Stamitz, Carl 404.
Stamitz, Johann Carl 404.
Stammaccorde 405.
Stammintervalle 405.
Stammmelodie 405.
Stammtonleiter, s. Normaltonleiter 405.
Stancari, Victor Franciscus 405.
Stanesby, Thomas 405.
Stange, Hermann 405.
Stangen 405.
Stanhope, Carl, Graf von 405.
Stankovič, Cornelius 405.
Stanley, John 406.
Stanzen, Johann Ludwig 406.
Stappen, Cornelle von 406.
Staricius, Johann 406.
Stark, Friedrich Theophil 406.
Stark, Ludwig 406.
Starkgedact 407.
Starke, Friedrich 407.
Starswolski, Simon 407.
Starzer 407.
Staudigl, Josef 407.
Staudinger, Johann Georg 409.
Stauffer, Johann Georg 409.
Stazzi 409.
Stechanius, Andreas 409.
Stechbeutel 409.
Stecher 409.
Stecher, Marian 409.
Stecher, Hermann 409.
Stecht 409.
Steele, Josua 409.
Steertstück 410.
Steetz, Wilhelm 410.
Stefani, Giovanni 410.
Stefani, Johann 410.
Stefani, Joseph 410.
Stefanini, Giovanni Battista 410.
Steffan, Joseph Anton 411.
Steffan, Caspar Melchior und Michael, s. Stephan 411.
Steffani, Agostino 411.
Steg 412.
Stegmann, Carl David 413.
Stegmayer, Ferdinand 413.
Stehlin, Sebastian 413.
Steibelt, Daniel 413.
Steierisch, s. Steyrisch 416.
Steiffensand, Wilhelm 416.
Steigen 417.
Steigende Intervalle 417.
Steigende Melodie 417.
Steigendes Metrum 417.
Stein, Albert Gerion 417.
Stein, Carl 417.
Stein, Friedrich 417.
Stein, Friedrich 417.
Stein, Johann Andreas 417.
Stein, Johann Georg 417.
Stein 418.
Stein, P. 418.
Steinacker, Carl 418.
Steinbart, Gotthilf Samuel 418.
Steinbeck, Friedrich Albert 418.

Steinberg, Christian Gottlieb Seite 418.
Steinbrecher, Jacob 418.
Steindorf, Johann Martin 418.
Steiner, Johann Ludwig 418.
Steiner 418.
Steinfeld, Albert Jacob 419.
Steinfeld, Jacob St. 419.
Steingaden, Constantin 419.
Steinharmonika 419.
Steinkühler, Emil 419.
Steinmann, Christoph 419.
Steinmar 419.
Steinmetz, s. Schröder-Steinmetz 419.
Steinmüller, drei Brüder, Johann, Josef und Wilhelm 420.
Steinway (Steinweg) 420.
Stella, Joseph Maria 422.
Stella, Santa, s. Lotti 422.
Stella, Scipione 422.
Stellung des Orchesters und Chors 422.
Stellschlüssel 424.
Stellvertretende Intervalle 424.
Stendhal, s. Beyle 424.
Steneken, Conrad 424.
Stengel, Gottfried 424.
Stenger, Nicolas 424.
Stentando 424.
Stentato 424.
Stentorstimme 424.
Stentorophonika 425.
Stephan, auch Steffen 425.
Stephan, Clemens 425.
Stephan, Johann, auch Stephanus 425.
Stephani, Dominicus 425.
Stephani, Sabine, geborene Ritz 425.
Stephanitae 425.
Stephanus 425.
Stephen de la Madeleine, eigentlich La Madeleine (Stephan) 425.
Stephens, Eduard 426.
Stephens, Miss 426.
Sterbend 426.
Sterkel, Johann Franz Xaver 426.
Stern, Georg Friedrich Theophil 426.
Stern, Julius 427.
Stern, Sigismund 428.
Stern, Cymbelstern, s. Cymbalum 428.
Sternd ale - Bennett, W., s. Bennett 428.
Sternring Seite 428.
Stesander 428.
Stesichorus 428.
Stesso moto 429.
Stetten, Paul von 429.
Steuccius, Henricus 429.
Steuerlein, Johann 429.
Steup, H. C. 429.
Stevenaers, Jacques 429.
Stevens, Nicolas Joseph 430.
Stevenson, Sir John 430.
Stewechius, Godeschalcus 430.
Steyrisch 430.
Stiasny oder Stiastny, Bernhard Wenzel 430.
Stiasny, Johann 431.
Stiasny, Johann 431.
Stiava, Francesco Maria 431.
Sticcato (ital.) 431.
Stich, Johann Wenzel 431.
Stickl, Franz 432.
Stickl, Joseph 432.
Stiefel 432.
Stiefelklotz 432.
Stiefelstock 432.
Stiel, Carl J. Ch. 432.
Stiel, Heinrich F. D. 432.
Stiel, Joh. 432.
Stieler, Carl August 432.
Stierlein, Johann Christoph 432.
Stift, s. Leitstift 433.
Stiftstock 433.
Stighelli, G. 433.
Stil 433.
Stilus chorsicus 439.
Stilus ecclesiasticus 439.
Stilus familiaris 439.
Stilus hyporchematicus 439.
Stilus legatus 439.
Stilus madrigalescus 439.
Stilus melismaticus 439.
Stilus motecticus 439.
Stilus phantasticus 439.
Stilus recitativus 439.
Stilus syllabicus 439.
Stilus symphoniacus 439.
Stiles, Sir Francis Haskins Eyles 439.
Still 439.
Stille, Johann 439.
Stillgedact, s. Barem 439.
Stilp, Stülp, s. Stürze 439.
Stimmbänder, s. Stimmorgan 439.
Stimmbildung 439.
Stimmblättchen 446.
Stimmdraht, s. Stimmkrücke 447.
Stimme Seite 447.
Stimme 447.
Stimme 447.
Stimme 447.
Stimme 447.
Stimmeisen 447.
Stimmenchor 447.
Stimmer 447.
Stimmer 447.
Stimmflöte 447.
Stimmführung 447.
Stimmgabel 448.
Stimmgabelwerk 448.
Stimmhammer 449.
Stimmhörner 449.
Stimmkeil 449.
Stimmklötzchen, s. Stecher 449.
Stimmkrücke, Stimmdraht 449.
Stimmleder 449.
Stimmnägel 449.
Stimmorgan 449.
Stimmpfeife 455.
Stimmpfeifen, Stimmoctave 455.
Stimmpinsel 455.
Stimmprogression 456.
Stimmritze, s. Stimmorgan 456.
Stimmritze 456.
Stimmschrauben 456.
Stimmsetzer 456.
Stimmstock, s. Pianoforte 456.
Stimmton, Gabelton 456.
Stimmumfang, s. Stimmorgane 456.
Stimmung der Instrumente 456.
Stimmung halten 456.
Stimmung 457.
Stimmweite, s. Ambitus 457.
Stimmwerk 457.
Stimmwerkzeuge, s. Stimmorgane 457.
Stimmzange, Flachzange 457.
Stiphelius, Laurentius 457.
Stipper, Johann Daniel 457.
Stive 457.
Stivori, Franciscus 457.
Stiracchiato (ital.) 458.
Stirato (ital.) 458.
Stobäus, Johann 458.
Stocher, s. Stösser 458.
Stock 458.
Stock 458.
Stockfagott 458.
Stockflet, Heinrich Arnold 458.
Stockflöte Seite 458.
Stockfagott, s. Raquet-fagott 458.
Stockgeige 458.
Stockhausen, Franz sen. 458.
Stockhausen, Franz 459.
Stockhausen, Julius 459.
Stockhorn 460.
Stoeckel, Clara, s. Heinefetter 460.
Stoeckel, Gustav Jakob 460.
Stoeckel, J. G. E. 460.
Stoeger, P. Anton 460.
Stoelzel, Gottfried Heinrich 460.
Stoelzel, Heinrich 461.
Stoepel, Franz Dav. Christoph 462.
Stöpsel 462.
Stöpselschraube 462.
Stör, Carl 462.
Stoerl, Johann Georg Christian 463.
Stösse 463.
Stoessel, Nicolaus 464.
Stösser, auch Stecher 464.
Stohrius, Joh. Mauritius 464.
Stokem, Jean 464.
Stoli, Antonio 464.
Stoll, Franz de Paula 464.
Stolle, Philipp 464.
Stolle, Gotthard Anton 464.
Stolle 465.
Stollen 465.
Stollius, Joannes 465.
Stolz, Rosine, eigentlich Rose Nina 465.
Stolze 465.
Stolze, Georg Christoph 465.
Stolze, Heinrich Wilhelm 465.
Stoltzer, Thomas 466.
Stopfen 466.
Storace, Anna Céline 466.
Storace, Stefan 466.
Storioni, Laurentius 467.
Storto 467.
Stoss, s. Stösse 467.
Stossventil, s. Sperrventil 467.
Straccialando 467.
Stracinando 467.
Strabo, Walafridus 467.
Strada, Anna Maria 467.
Stradella, Allessandro 467.
Stradivari, Antonius 469.

GENERAL BOOKBINDING CO.
79 177ST 53 005 A 1 12V 6217
QUALITY CONTROL MARK

Druck von Metzger & Wittig in Leipzig.



ML 100
M537
V.9
MUSC

REF

STANFORD UNIVERSITY LIBRARIES
STANFORD, CALIFORNIA
94305